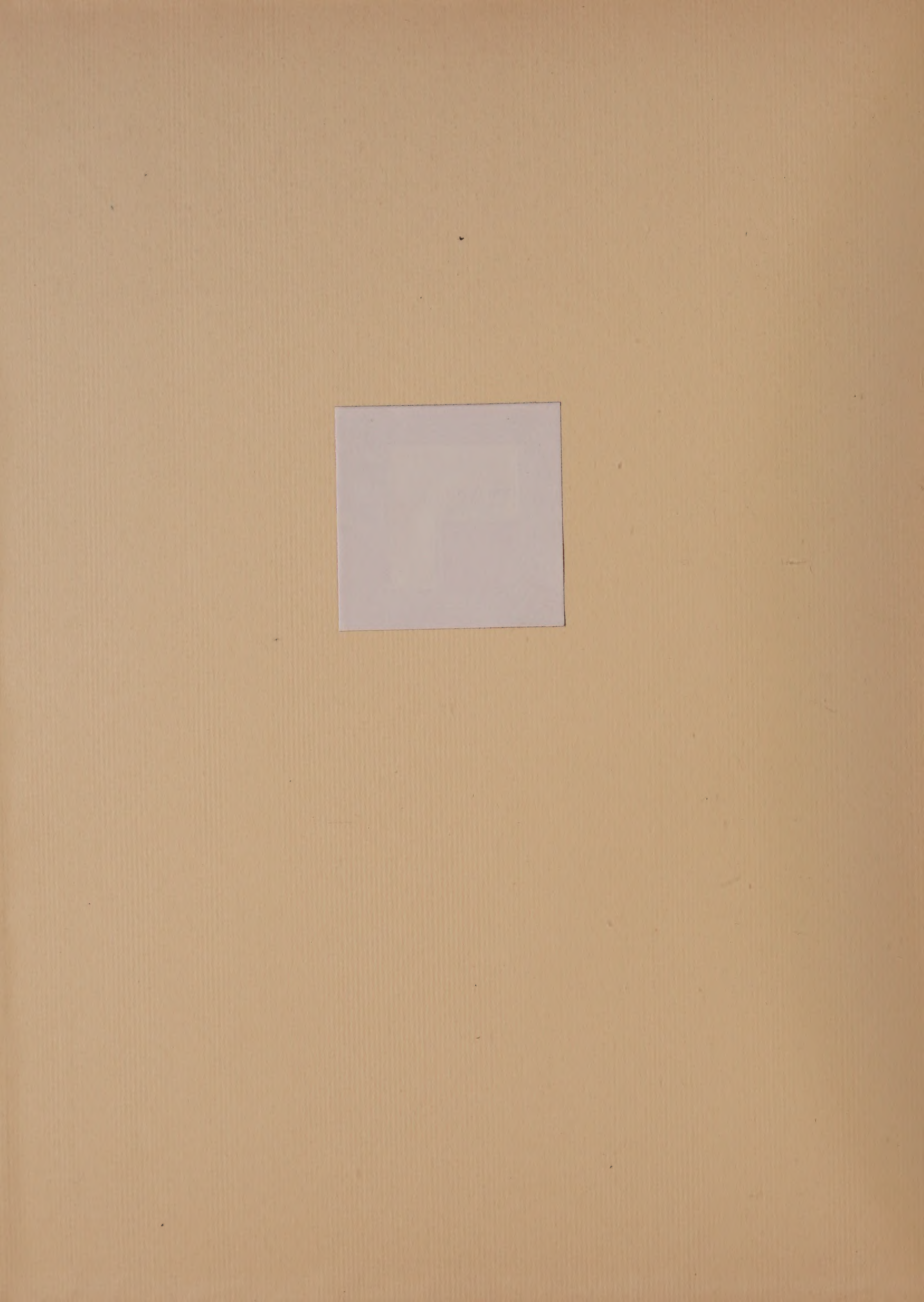
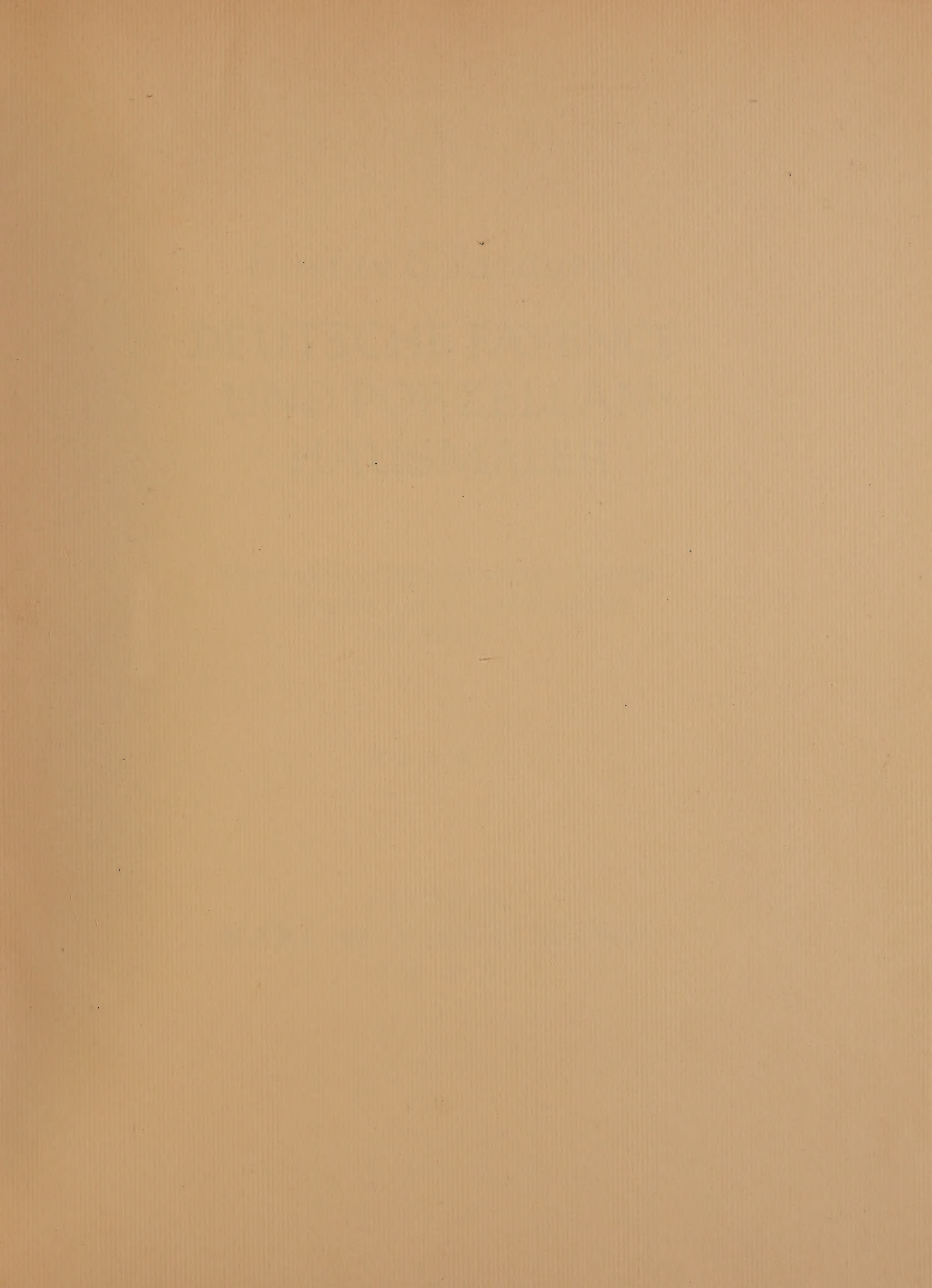
Gustav E. Pazaurek

DEUTSCHE FAYENCE- UND PORZELLAN-HAUSMALER

2









Gustav E. Pazaurek

DEUTSCHE FAYENCE- UND PORZELLAN-HAUSMALER

MIT 34 LICHTDRUCKTAFELN / DAVON 14 FARBIG / UND 404 BILDERN IM TEXT

Band 2

LEIPZIG
KARL W. HIERSEMANN
1925

PORZELLAN-HAUSMALEREI

(FORTSETZUNG)

6. Bayreuth.

Unter dem lebenslustigen und prunkliebenden Markgrafen Friedrich von Brandenburg-Kulmbach (1735—63) aus der fränkischen Hohenzollernlinie und seiner ihm geistig überlegenen, an Kunstliebe ebenbürtigen Frau Friederike Sophie Wilhelmine, der Lieblingsschwester des nachherigen großen Preußenkönigs Friedrichs II., wird deren Residenz Bayreuth ein Mittelpunkt schöngeistiger Bestrebungen aller Art. Die schon unter dem Markgrafen Georg Wilhelm (1712—26) begonnene und nur von dessen Nachfolger Georg Friedrich Karl (1726—35) unterbrochene Bautätigkeit wird ohne Rücksicht auf die dadurch nicht unbedeutend anwachsende Schuldenlast in bedeutendem Umfange fortgesetzt, und zu den zahlreichen Architekten und den vielen in ihrem Gefolge tätigen Bildhauern und Malern gesellte sich auch eine überraschende Menge von Kunsthandwerkern aller Art; auch die markgräfliche „Porzellainfabrique" in der Vorstadt St. Georgen am See, die am 17. Februar 1729 an den Kriegskommissär Johann Georg Knöller verpachtet wird, nimmt einen bedeutenden Aufschwung und behauptet sich ehrenvoll neben den beiden anderen Fayencefabriken der Nachbarschaft Ansbach und Nürnberg, die gleichzeitig in ihre Blüteperiode eingetreten sind.

Die neue Markgräfin Wilhelmine, die bei ihrem Einzug in Bayreuth 1731 trotz des Miniatur-Versailles, das das „doll par" Georg Wilhelm mit seiner sehr unternehmungslustigen Sophie bereits zu schaffen bemüht war, recht enttäuscht ist, bringt ein anderes Tempo, andere Maßstäbe mit: Der Franzose F. J. St. Pierre richtet ihr die Eremitage neu ein und baut gemeinsam mit Giuseppe Galli Bibiena das entzückende Opertheater; es entstehen die Orangerie mit dem Sonnentempel, die Schlösser Fantaisie und Sanspareil und (nach dem Brande von 1753) das neue Stadtschloß; die Gründung der Universität Erlangen wie der Akademie der freien Künste in Bayreuth soll Wissenschaft und Kunst zur schönsten Entfaltung bringen; Künstler von Ruf nehmen wenigstens vorübergehend Aufenthalt, viele andere siedeln sich an und bilden eine recht stattliche Kolonie[1].

Bei der allgemeinen Vorliebe des 18. Jahrhunderts für Keramik, namentlich für Porzellan, ist es selbstverständlich, daß auch die Markgräfin Wilhelmine — wie sie uns

[1] Friedrich H. Hofmann: Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie; Straßburg 1901, S. 197ff. und 224ff.

in ihren „Denkwürdigkeiten“ versichert[1] — sich bereits 1732 im Schloß „ein Kabinett sehr artig mit Holzwerk und Porzellan verzieren läßt“ oder daß sie 1744 in der Eremitage nicht nur die Küche einer der Einsiedeleien „mit altem Porzellan nach Raphael“, also wohl mit Majoliken in Urbino-Art, ausstattet sowie im gleichen Jahre auch das Zimmer des Markgrafen in der Eremitage „mit Wiener Porzellan, in Miniatur gemalt, ausgelegt“.

Echtes, kaolinhaltiges Porzellan wurde damals in Bayreuth nicht, in größerem Umfange überhaupt nie erzeugt, sondern nur braunes und gelbes Geschirr, dessen Vergoldung — z. B. von A. C. Wanderer oder J. A. Fichthorn — mit Recht gerühmt wurde, und gewöhnliche, aber recht gute Fayence mit Blau- und Scharffeuermalerei, zu der sich nun auch die bunten Muffelfarben gesellten, womit eine größere Annäherung an das Porzellan gegeben war. Einige der besten Kräfte von Konkurrenzfabriken, wie von etwa 1731 bis 1738 der fleißige G. F. Grebner von Nürnberg, der obendrein mit einem ganz neuen, sicherlich von Augsburg beeinflußten Programm kam, brachten frisches Blut. Vor allem waren es aber frühere Porzellanmaler, die für die Fabrik von Knöller arbeiteten, nämlich aus Meißen Adam Friedrich von Löwenfinck (1736 und 1737) und aus Wien (seit 1737) Joseph Philipp Dannhöffer (Danhofer)[2], von denen jeder das, was er früher auf Porzellan zu malen hatte, nun auch in die Fayencedekoration einzuführen suchte. Wieweit diese zwei an der Beschaffung unbemalten Porzellans aus Meißen oder Wien beteiligt gewesen sein mögen, entzieht sich unserer Kenntnis; vielleicht hat wenigstens Dannhöffer jenes Wiener Porzellan vermittelt, das zur Ausstattung des Markgrafenzimmers in der Eremitage Verwendung gefunden hat. Aber zum Unterschiede von Fayencen sind uns Porzellane, die von Dannhöffer, Löwenfinck oder Grebner bezeichnet wären, bisher nicht bekannt geworden.

Aber es gibt nicht nur Fayencen, sondern auch Porzellane, die Bayreuther Künstlersignaturen tragen, und zwar zunächst vom markgräflichen Hofmaler Johann Christoph Jucht (auch Juchd, Jugd, aber nicht Jücht). In den Brandenburgischen Adreßkalendern ist dieser „Hofcabinetmahler“ zuerst 1751, zuletzt 1763 angeführt; wieweit er zur Innenausstattung der verschiedenen Neubauten des Landesfürsten herangezogen wurde, wird nicht berichtet; nur einmal, und zwar erst nach dem Tode des maßgebenden St. Pierre, wird er gemeinsam mit W. E. Wunder als an der Ausschmückung des Schlößchens Donndorf beteiligt erwähnt[3]; für größere, selbständige Aufgaben

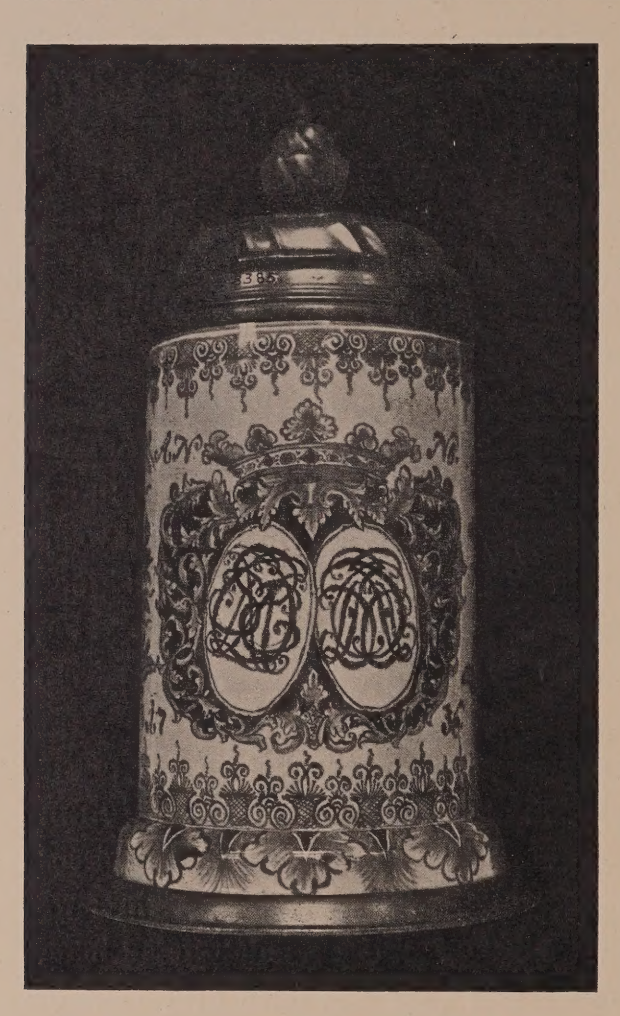
---

[1] Denkwürdigkeiten der Markgräfin Wilhelmine, Langewiesche'sche Ausgabe, S. 267 und 426.

[2] Vgl. E. W. Braun in der Zeitschrift „Cicerone“, VII, S. 10 ff.

[3] F. H. Hofmann a. a. O., S. 241. — Ob etwa unser Jucht, dessen Geburtsdatum uns unbekannt ist, mit jenem „Herrn Juch“ zusammenhängt, der 1735 aus Erfurt zum kranken Markgrafen gerufen wird (Denkwürdigkeiten der Markgr. Wilhelmine, S. 392), läßt sich kaum noch feststellen.

reichte eben seine Kraft nicht hin. Dagegen ist seine Mitwirkung bei der Fayencefabrik sicherlich nicht zu unterschätzen. Er wohnt auch zunächst in der Nähe der Fabrik und erscheint uns in den Kirchenbüchern von St. Georgen am See zuerst am 7. August 1743 als „Hof-Porcellain-Mahler"; dieselben Bücher verzeichnen am 26. Mai 1744 seine Ehe und 1746 die Taufe seines Kindes, während zwei weitere Kindstaufen seiner Familie 1747 und 1757 im Taufbuch der Hofgemeinde Bayreuth registriert sind, so daß er also nach 1746 mit der Fabrik wohl nicht mehr oder nur lose zusammenhängt, da er nicht mehr in ihrer nächsten Nähe zu wohnen gezwungen war; vielleicht haben ihn, der nur noch Hofmaler oder Kabinettsmaler, nicht mehr Porzellanmaler genannt wird, aber auch Arbeiten für den Hof zu der Übersiedelung veranlaßt, vielleicht auch andere Rücksichten[1]. Älter als die urkundlichen Nachrichten ist aber der heute im Fränkischen Luitpoldmuseum von Würzburg verwahrte, mit der Fabrikmarke BK wie mit dem vollen Malernamen „Johann Christoph Jucht" versehene Fayence-Walzenkrug vom Jahre 1736 (Abb. 219), der — ohne aus dem Typ der damaligen Fabrik-Blaumalereien herauszufallen — in den Einzelheiten der Doppelmedaillon-Kartusche, namentlich auch in der Blattkrone darüber schon Zusammenhänge mit Bayreuther Porzellanen offenbart.



B·K·

219. Fayence-Walzenkrug mit Spiegelmonogramm; bezeichnet von J. C. Jucht; Bayreuth 1736. Würzburg, Fränk. Luitpoldmuseum.

[1] Das Taufbuch der Bayreuther Stadtkirche ist so indiskret, uns zum 14. August 1747 auch die Taufe eines natürlichen Sohnes zu registrieren, den unser Hofmaler mit der Rechnungsrevisors-Witwe J. M. Keyser „in Unehren erzeugt", als ob man gerade im Bayreuther Ländchen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts viel Ursache gehabt hätte, sich über solche Fälle aufzuregen. Ob die genannte liebesbedürftige Witwe das „hochfürstliche" Vorbild ihrer früheren Landesmutter Sophie erreicht hat, ist nicht bekannt, aber doch höchst unwahrscheinlich. — Diese Feststellungen aus den Bayreuther Kirchenbüchern verdanke ich dem Bayreuther Stadtbaurat Oskar Brunner. Die bisherige Literatur (z. B. Bayerische Gewerbezeitung 1893, S. 327) weiß über das Leben Juchts nichts zu sagen.



220. Porzellantasse mit Purpurmalerei, bezeichnet von Jucht; Bayreuth, um 1735. London, British Museum, W. Franks-Collection.

Aber wir begegnen dem Namen Juchts nebst der Ortsbezeichnung Bayreuth auch auf zwei Porzellanen, nämlich auf zwei einander sehr ähnlichen, unten gerippten und intensiv, auch innen ganz vergoldeten Henkelbechern im Bayrischen Nationalmuseum in München wie in der Franks-Collection (Nr. 147) des Britischen Museums von London (Abb. 220). Die außen in der oberen Hälfte umlaufenden Darstellungen zeigen in trübem Purpurviolett, aber in sorgfältigster Ausführung Ruinenlandschaften am Ufer nebst Schiffen und lebhaft bewegter Staffage, also gerade in der keramischen Hausmalerei schon zwei Menschenalter beliebte Motive, die überall so gemacht worden sein könnten. Es dürfte sich um Juchts erste, daher auch besonders signierte Malversuche handeln, für die — nach dem Vorbild von Meißen oder von Bottengruber — die leicht zu handhabende Purpurfarbe gewählt wurde. Daß diesem Maler, der ja auch Farbenlaborant in Bayreuth wurde, mit der Zeit auch die anderen Porzellanfarben keine Schwierigkeiten bereiteten, ergibt sich daraus, daß er 1751 und 1752 der Braunschweigischen Porzellanfabrik von Fürstenberg in der frühen Zeit ihrer Versuche die ersten brauchbaren Farben gegen eine Entschädigung von 1000 Talern und den Kommissionsratstitel besorgt[1]. Als Ausgangspunkte zur Bestimmung weiterer Bayreuther Hausmalereien kommen die drei signierten Stücke von Jucht leider nicht in Betracht.

Dagegen besitzen wir drei andere signierte Arbeiten aus Bayreuth, die uns die ganze Gruppe sehr wohl erkennen lassen. Es sind dies ein henkelloser Becher — mit der bunten Darstellung einer vornehmen Gesellschaft in einem Park am Seeufer, an dem auch ein Monument (mit zwei häßlichen Fratzen!) steht — in der Franks-Collektion (Beetnal-Green-Museum, Nr. 146) des Britischen Museums in London (Abb. 221), ferner zwei henkellose Teetassen nebst Untertassen mit Puttenszenen mit Beischriften[2] in sehr

---

[1] Heinrich Stegmann, Die Fürstlich Braunschweigische Porzellanfabrik zu Fürstenberg, 1893.

[2] Auf der nicht abgebildeten Seite bläst ein Putto eine Rose auseinander; die Überschrift lautet „Angenehm doch unbeständig".

bunten, besonders charakteristischen Kartuschen-Einrahmungen, von denen die eine im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum steht (Tafel 21)[1] (im Inneren ein gekröntes Spiegelmonogramm D C J H), während sich das Gegenstück dazu (darauf ein Putto mit Anker „Die Hoffnung macht mirs leicht", sowie wieder das Spiegelmonogramm D C J H mit Krone) in der Sammlung von Sanitätsrat Dr. Dosquet in Berlin befindet. Die dreizeilige Signatur des Londoner Bechers lautet „Metzsch, 1748, Bayr.", die der beiden Teetassen ist ein Monogramm aus den Buchstaben J F M.

Wir wissen, daß ein aus Preußen (vielleicht ist eines der fränkischen Hohenzollernländchen gemeint) gebürtiger Goldarbeiter und „Emaillirer" Johann Friedrich Metzsch (auch Metsch)[2] sich 1731 — jedenfalls nur vorübergehend[3] — in Dresden aufhält[4]; er versichert, daß er Porzellan mit Gold und bunten Farben bemale, wie dies dem König ja schon bekannt sei; er will auch nicht in den Dienst der Fabrik eintreten, sondern bittet nur „um billigmäßigen Preiß" um unbemaltes Porzellan. Mit königlichem Vorwissen bekommt er nur ein vollständiges Teeservice, nichts mehr, wobei aber „ohnmaßgebliche" Besorgnisse wegen der Verbreitung der „Pfuscherei" nicht unterdrückt werden. Nachdem der Plan, sich weiter Porzellan zu verschaffen, gescheitert war, wurde der Versuch unternommen, einige Angestellte der Meißner Fabrik abspenstig zu machen, um mit ihrer Hilfe in Bayreuth selbst echtes Porzellan erzeugen zu können. Der aus Lothringen stammende, bereits acht Jahre an der Fabrik tätige Blumenmaler Marcus Thausend und sechs andere Angestellte, darunter drei Söhne des immer unruhigen Mehlhorn († 1735), waren auch schon 1735 für die „Bayreuther Verschwörung"[5] gewonnen; aber der Fluchtversuch wurde rechtzeitig entdeckt, und die Verschwörer wanderten ins Zuchthaus von Waldheim. Nur dem Malergesellen Löwenfinck glückte ein Jahr später die Flucht von Meißen nach Bayreuth; da er aber kein Arkanist war, sondern lediglich Maler, kam die Materialbeschaffung um keinen Schritt weiter, und sein Aufenthalt in Bayreuth dauerte nicht lange. Dann folgte der Versuch mit dem „Arkanisten" Johann Christoph Glaser (Gläser), der schon 1739 den Herzog von Sachsen-Weimar in Ilmenau hinters Licht geführt hatte und in Bayreuth ebensowenig zu-

---

[1] Abbildung im Jahresbericht des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums für 1910, S. 21.

[2] Die ältere keramische Literatur schreibt diesen Mann, der zu den interessanten, aber nur mit Vorsicht zu genießenden Keramik-Vaganten zählt, auf Grund eines Fehlers von Weber (die Kunst, das ächte Porzellan zu verfertigen, Hannover 1798) — trotzdem schon die Enzyklopädie von Krünitz, 115. Band (1810), S. 255 den Namen als „Herr von Metsch" festlegt — fast durchwegs als „Metul", so Marryat, Grässe, Demmin, Jaquemart, Chaffers, Jännicke usw.

[3] Bei Marc Rosenberg[3] kommt ein Goldschmied dieses Namens weder in Dresden noch sonstwo vor; aber auch andere Nachrichten über Metzsch aus Dresden oder Meißen haben sich bisher nicht finden lassen.

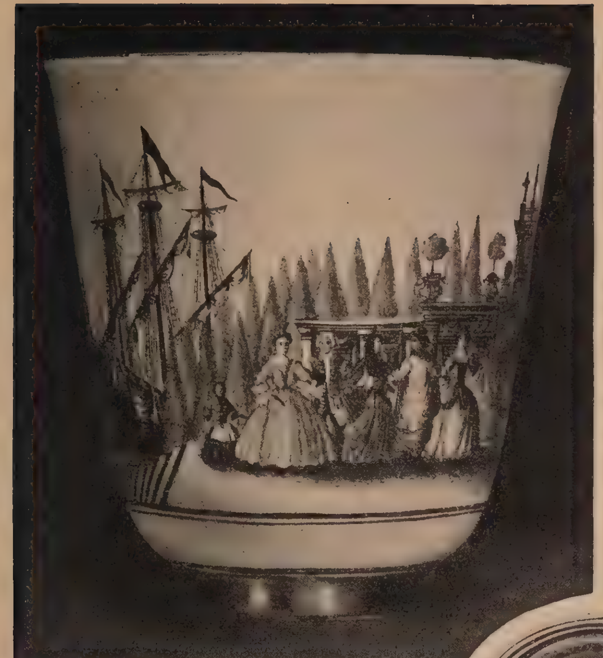
[4] Dresden, Hauptstaatsarchiv. Loc. 1341, Vol. V. B 463b und 464: Bericht des J. G. Wichmannshausen und Genossen vom 3. September 1731. — Publiziert von K. Berling im M. Porzellan, S. 55, und M. P. Manufaktur, S. 18 und 188.

[5] K. Berling, M. Manufaktur, S. 11.

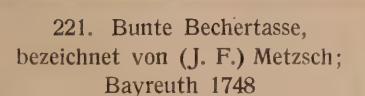


Bayreuther Porzellane, die Tasse mit dem J. F. M.-Monogramm des Malers Metzsch, um 1750.
Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.









221. Bunte Bechertasse, bezeichnet von (J. F.) Metzsch; Bayreuth 1748

Vorder- und Rückansicht London, British Museum, W. Franks-Collection.

stande brachte wie später (1746) in Fürstenberg, wo der Schwindler entlarvt worden ist[1]. Wann und auf welche Weise es in Bayreuth schließlich doch gelang, echtes, wenn auch dem Meißner oder Wiener keineswegs ebenbürtiges Porzellan zu erzeugen, darüber schweigen die bisherigen Quellen. Daß aber der 1767 verstorbene Bayreuther Fayencefabrikant Hofrat J. G. Pfeiffer, der die Fabrik 1747 übernahm, tatsächlich neben Fayencen „auch etliche Proben von durchsichtigen Porzellan gemacht, welches dem Dresdner sehr nahe gekommen", wird nicht nur urkundlich bezeugt[2], sondern auch durch die Objekte selbst zur Genüge bestätigt: Eine größere Anzahl von Porzellanen, die ausgesprochene Bayreuther Hausmalerei tragen, unterscheiden sich durch die große Einfachheit der Formen, namentlich aber durch den grau-grünlichen Stich der Glasur so sehr von allen anderen europäischen Porzellanen aus der Mitte des 18. Jahr-

---

[1] Stoehr a. a. O., S. 413; Stieda a. a. O., S. 36; Stegmann a. a. O., S. 19; Scherer a. a. O., S. 1ff.

[2] Libell über Verfassung und Zustand der Markgrafschaft Bayreuth im Jahre 1769 im Nürnberger Kreisarchiv; mitgeteilt von E. W. Braun im „Cicerone" VII, 1915, S. 11 nach Schrötter (Archiv f. Gesch. u. Alt. v. Oberfranken, XXIII., 1907, S. 102). — Schon W. Stieda (Die keramische Industrie in Bayern, 1906, S. 21) macht auf die Stelle in dem nach dem Tode Pfeiffers aufgenommenen Inventar, „von hiesigem weissen durchsichtigen Porzellan" aufmerksam, zweifelt jedoch gerade in diesem Falle — mit Unrecht — die Bezeichnung als echtes Porzellan an.

hunderts, daß man sie vielfach als chinesisch[1] ansprechen zu müssen glaubte oder aber nach Venedig, Doccia usw., kurz in weniger kontrollierbare Erzeugungsstätten abstellte, denen man jede technische Unvollkommenheit und jeden ausgefallenen Schmuck heute noch gerne zuzuschieben bereit ist. Das Nächstliegende ist es doch, solche Porzellane, die natürlich keine Fabrikmarke aufweisen[2], dorthin zu lokalisieren, wohin sie der übereinstimmende Charakter der Malerei verweist.

Die natürlichste Entwicklung wird wohl so gewesen sein: Metzsch, der wohl die Seele der Bayreuther Porzellanmalerei gewesen ist und schon durch seinen mächtigen Namensvetter und vielleicht Verwandten[3] im brandenburgischen Ländchen eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben wird, konnte offenbar aus Meißen[4], Wien oder China trotz seiner Bemühung nicht so viel weißes Porzellan zusammenbringen, um die vorzüglichen Kräfte, die zu dessen Bemalung nach Bayreuth kamen, zu beschäftigen und für den eigenen Bedarf genügend zu sorgen. Kostspielige Proben an der Fayencefabrik führen vorerst zu keinem Ergebnis, so daß von den Künstlern einer nach dem anderen Bayreuth wieder verläßt; auch Metzsch selbst verliert schließlich die Geduld und will 1748 an die Fabrik von Nymphenburg[5]. Der neue Fabrikleiter Pfeiffer verdoppelt

---

[1] So schlechtes Chinaporzellan kam in größeren Mengen vorwiegend als Exportware des 19. Jahrhunderts zu uns; vorher nur als geringere Ware der sogenannten „rosa Familie" oder als „Porcellain des Indes", also schon mit China-Übermalung, und zwar wieder mit Export-Bestimmung.

[2] Nur ein technisch etwas unvollkommener Teller mit Zwiebelmuster-Blaumalerei in der Sammlung Dr. v. Ostermann in München, offenbar ein ganz vereinzeltes Versuchsstück, trägt die blauen Buchstabensignatur B., die man vielleicht auf Bayreuth beziehen kann. Aber Unterglasurmalerei wurde ja hier sonst nicht gepflegt oder gewünscht, da es sich ja nur darum handelte, für die feine Muffelfarbenmalerei Rohmaterial zu bekommen; wir werden daher auch nicht viele weitere B-Blaumarken erwarten dürfen.

[3] Einer der höchsten Verwaltungsbeamten in der Markgrafschaft, „Exzellenz Herr Johann Friedrich Wilhelm von Metsch, Seiner Hochfürstl. Durchlaucht zu Brandenburg-Culmbach hochbetrauter Geheimder Rath, Obristwachtmeister, wie auch Oberamtmann zu Neustadt am Culmen, dann des Hochfürstl. Ordens vom Brandenb. rothen Adler Ritter", wohnt in den Jahren 1756 bis 1769, vielleicht auch schon früher und auch noch später, in Bayreuth. Im Hochzeitsregister wird zum 4. November 1762 seine Hochzeit mit F. Chr. Ch. von Beust, Tochter des Generalmajors und Kommandanten der Festung Plassenburg, verzeichnet, aus welcher Ehe pünktlich „ein junges Herrlein" entspringt, das am 23. August 1763 nach seinem Paten, dem Markgrafen selbst, benannt wird. — Aus der zweiten Ehe mit H. D. B. Spiegel von Pickelsheim entstammen 1765, 1768 und 1769 drei „Fräulein", bei deren Taufe entweder der Markgraf oder die verwitwete letzte Markgräfin (aus dem Hause Braunschweig) die Patenstelle übernommen haben. — In dieser Exzellenz von Bayreuth — etwa nach dem Vorbilde des Breslauers v. Wolfsburg — einen Amateur erblicken und in ihm den Maler der Londoner Tasse sehen zu wollen, wäre naheliegend. Dem widerspricht aber — wenn wir auch den „Goldschmied" in Dresden etwa für eine Maske halten wollten — das Datum von 1731, da es nicht sehr wahrscheinlich klingt, daß er erst über dreißig Jahre später zweimal rasch hintereinander geheiratet hätte. Vor allem ist aber die Identität schon deswegen ausgeschlossen, weil der Geheimrat zu einer Zeit in Bayreuth urkundlich feststeht, während welcher der Porzellanmaler schon in Fürstenberg erscheint, wo er (nach Stegmann) im Jahre „1767" (richtig: 1766) gestorben ist, während der Obristwachtmeister noch nachher fortgesetzt und munter Papa wird.

[4] Ob der im Bayreuther Adreßkalender 1744 als Hofgoldarbeiter in Bayreuth genannte Johann Adam Heroldt mit dem damals allgewaltigen Meißner Höroldt irgendwie zusammenhängt und dessen Hoftitel irgendwie mit den Plänen von Metzsch in Verbindung zu setzen wäre, kann man nicht wissen.

[5] Zais in der „Bayer. Gewerbezeitung" 1896, S. 26.

daher seit 1747 seine Anstrengungen, die schließlich wenigstens teilweise zum Erfolge führen; die Londoner Tasse von 1748 dürfte eines der ersten Stücke des Bayreuther Porzellans sein, das jedoch nicht lange erzeugt worden sein mag. Metzsch zieht ja schon 1751 nach Fürstenberg, und den offenbar nicht sehr großen Bedarf für den Rest noch in Bayreuth verbleibender Porzellanmaler werden die gerade in dieser Zeit auch sonst neu begründeten Fabriken befriedigt haben. Über die letzten Lebensjahre von 1751 bis zum Tode 1766[1], die Metzsch bei der neu gegründeten Fabrik in Fürstenberg[2] bzw. bei deren Malerei-Filiale in Braunschweig zugebracht hat, genüge, da es sich dann nicht mehr um einen Hausmaler handelt, nur der Hinweis, daß es mit seinen Kenntnissen der Farbenbereitung — von der Porzellanerzeugung ganz zu schweigen — nicht weit her gewesen sein kann, da er sich das Material, das er für sein eigenes ausgibt, heimlich von Jucht in Bayreuth verschafft hat, was erst nachträglich herauskommt. Metzsch soll auch einen allerdings mißlungenen Fluchtversuch nach Neuhaus bei Paderborn zum Kurfürsten Clemens August von Köln unternommen haben[3], wie er auch, trotzdem er auch Braunschweigischer Kommissionsrat ist, dem Zeschinger bei seiner Flucht von Fürstenberg behilflich ist und diesem nach Bonn nachkommen will[4]. Er kommt aber mit nur einem Verweis davon und bleibt, ebenso wie der auch aus Bayreuth nach Fürstenberg berufene andere Schwindelarkanist Joh. Christoph Glaser, schließlich in der Braunschweiger Malerwerkstatt, die den stolzen Namen „Malerakademie" führt, aber eher eine Art Korrektionsanstalt war, bis an sein Lebensende tätig, jedoch, obwohl „Malerältester" und Mitleiter, ohne nennenswerten Einfluß auf die dortigen Porzellan- und Fayencemaler. — Daß das mitunter erwähnte Adelsprädikat von Metzsch[5] auf einer zuverläßlicheren Grundlage beruhte als seine technischen Porzellankenntnisse, ist nicht anzunehmen; es liegt wohl nur eine Verwechslung mit seinem Bayreuther Namensvetter vor, die sich

---

[1] Das von Stegmann a. a. O. angegebene Todesdatum 1767 ist — nach einer freundl. Mitteilung von Chr. Scherer — zu berichtigen. Die Bekanntgabe des Todes und die Bestellung eines Vormunds für seinen Sohn im „Braunschweiger Anzeiger" erfolgt allerdings erst 1767; aber Metzsch ist — wie ebenda bekundet wird — bereits im Dezember 1766 gestorben.

[2] Vgl. Stegmann a. a. O., S. 17ff., desgleichen Scherer a. a. O., S. 4, 5 und 39 (der das Todesjahr aber nicht verzeichnet).

[3] Krünitz, Encyclopädie, Band 115 (1810), S. 255.

[4] Stegmann a. a. O.

[5] Die Signatur auf der Londoner Tasse von 1748 enthält das „von" nicht; in den Bayreuther Urkunden ist der „Hof Porzellänmahler" bisher nur ein einziges Mal (1750) und ohne Adelstitel festgestellt worden. In der amtlichen Notiz im „Braunschweiger Anzeiger" von 1767, die nach seinem Tode den Porzellanmaler Joh. Fr. Weitsch zum Vormund für den hinterlassenen Sohn Joh. Rudolph Metzsch bestellt, wird — nach einer freundl. Mitteilung von Chr. Scherer — der verstorbene Kommissionsrat „von", sein Sohn dagegen ohne Adelsprädikat genannt. — Nicht zu verwechseln mit Metzsch ist der Dresdner Maler Mietsch, der wiederholt in Dresden besonders religiöse Bilder, Zeichnungen und Radierungen ausstellt (Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste, XIV, 1773, S. 108 und XVI., 1774, S. 167); dieser heißt Christian Gottlieb und stirbt als Zeichenmeister und Unterlehrer an der Dresdner Akademie im 57. Jahre 1799 (Meusel, Neue Miscell. art. Inh. IX., 1799, S. 112) oder 1800 (nach Nagler, Lexikon, IX, 272).

der Farbenlaborant in der Fremde wohl gerne gefallen ließ, während sie dem Bayreuther Geheimrat weniger angenehm gewesen sein mag.

Wenn wir die nicht gerade seltenen, zunächst auf Meißner und Wiener, in der letzten Zeit auch auf Bayreuther Porzellan ausgeführten Bayreuther Hausmalereien[1] — von den oben genannten bezeichneten Stücken von Jucht und Metzsch ausgehend — aus ihrer heutigen Umgebung in den verschiedenen Sammlungen[2] hervorholen und zu einer übersichtlichen Gruppe von ziemlich einheitlichem Charakter zusammenschließen wollen, werden wir keine Trennung zwischen Jucht und Metzsch versuchen dürfen, obwohl der erstere an der Fayencefabrik angestellt war, während der letztere einen davon getrennten selbständigen Betrieb[3] unterhielt; sicherlich arbeiteten beide Hand in Hand, schon deswegen, weil Jucht dem Metzsch — nachweislich in der späteren Zeit, um wieviel eher früher — die Muffelfarben besorgte, sofern sie Metzsch nicht etwa durch andere Kräfte der Fabrik, wie Dannhöffer, erhalten haben mag. Anderseits bemühte sich die Fabrik, schon durch den scharfen Wettbewerb der Nachbarfabriken dazu gezwungen, neben der billigen Massenware auch auserlesene Stücke zu erzeugen, die bereits zur Zeit Knöllers (1720—45), wie uns die Monogramme und Wappen bestätigen, zum Teil für den Hof und die ersten Kreise des Landes bestimmt waren; „die feine Mahlerey aufs Höchste zu bringen" blieb dann auch unter der Direktion Pfeiffer die Richtschnur der Fabrik[4], was ja eine nur vorteilhafte Rückwirkung auf die schlichte Blau- oder Scharffeuermalerei zur Folge haben konnte. Solche Arbeiten, wie die große Fayenceplatte im Stuttgarter alten Schloß, die Dannhöfferanregungen verarbeitet, oder die Schüssel mit dem Doppelwappen der 1734 an den Fürsten Georg Albrecht von Ostfriesland verheirateten Markgrafentochter Sophie[5] oder der Walzenkrug mit der Sauhatz und dem gekrönten Spiegelmonogramm M J M in der Sammlung J. Rosenbaum in Frankfurt oder der Walzenkrug mit der gekrönten Barockkartusche, in welche die (ungelenke) Allegorie der Hoffnung mit der Überschrift „Spero meliora" eingeschlossen ist,

---

[1] Bayreuther Hausmalereien kommen in der Frühzeit am meisten auf Meißner Porzellan vor, das meist nicht mehr markenlos, sondern gewöhnlich mit der Schwertermarke (vielfach in ihrer früheren Form) versehen ist; auch die Merkurstab-Marke findet sich wiederholt (z. B. Berlin, Lepke 1904, 1376. Auktion Curt v. Schweingel, Dresden, Nr. 181, oder Lepke 1911, Auktion Gustav v. Gerhart-Budapest, I., Nr. 243).

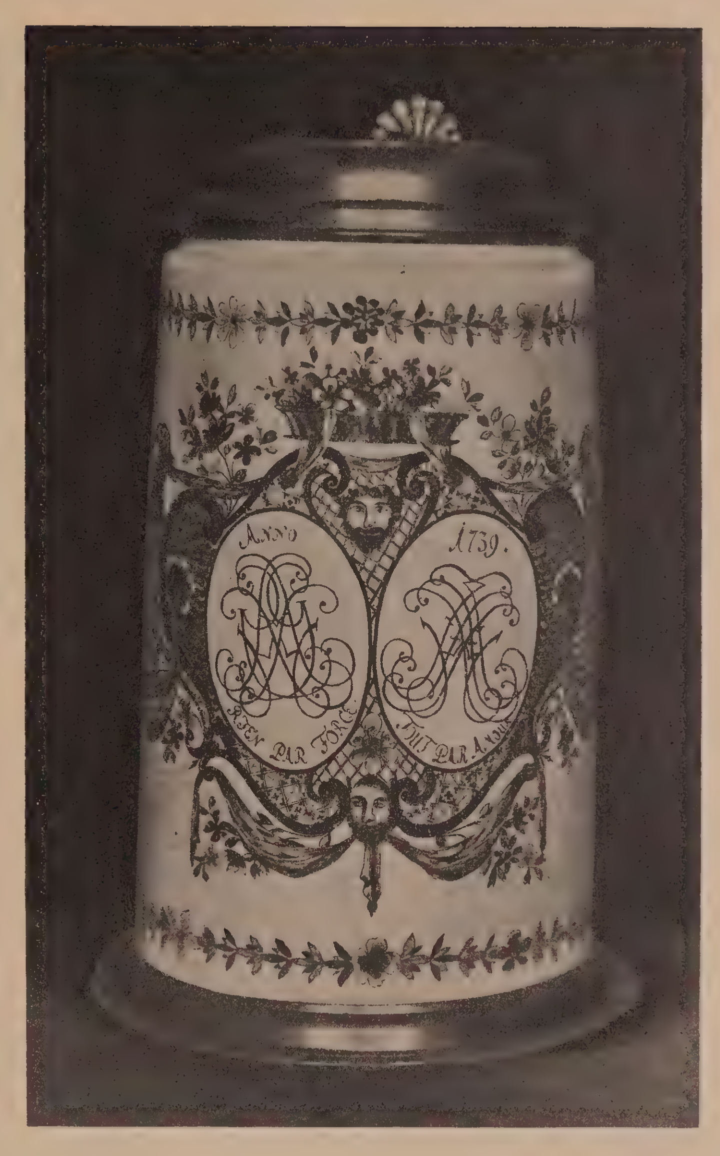
[2] Heute sind diese Stücke, die bisher nur das Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum herausgehoben hat, in den Sammlungen teils unter den Fabrikporzellanen von Meißen, teils unter denen von Wien, aber auch besonders häufig unter Italien als „Venedig" zu finden.

[3] Metzsch erklärt vor seinem Abgang nach Fürstenberg ausdrücklich, daß der „Arkanist" J. Ch. Glaser nicht in der Fabrik, sondern bei ihm gemalt habe (Stieda, Keram. Industrie in Bayern, S. 36).

[4] Vgl. Braun im „Cicerone", VII, S. 11.

[5] Wohl das schönste Exemplar dieser mehrfach vorkommenden Schüssel im Hamburgischen Museum f. K. u. G.; Abb. im „Führer" von J. Brinckmann, S. 331.

in der ehemaligen Lanna-Sammlung[1] oder der Walzenkrug mit dem gekrönten Spiegelmonogramm AIBCH in reicher Barockkartusche vom 16. Januar 1737 in Scharffeuerfarben in der ehemaligen Sammlung von Gasser[2] und manche andere, überragen den sonst damals üblichen Durchschnitt an Fabrik-Blaumalerei. Weisen schon die drei letztgenannten Fayencekrüge deutlich Elemente auf, die wir bei offenbar nicht viel späteren Bayreuther Porzellanmalereien wiederfinden, so wird der Zusammenhang zwischen Fayencefabrik und Porzellanhausmalerei noch deutlicher auf den mit Muffelfarben bemalten Fayencen. Der Fayence-Walzenkrug von 1739 mit der Knöller-Marke in der Sammlung R. von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt (Abb. 222) ist hier besonders lehrreich, und die Zusammenfassung der beiden elliptischen Medaillons durch eine gemeinsame, mit verschiedenem Netzwerk und Schuppenmuster gefüllte Kartusche mit den (häßlichen) Fratzen, Tuchgehängen und dem bekrönenden Blumenkorb, überall mit den scharf umränderten kleinen Blümchen und Blättchen, zeigt eine deutliche Verwandtschaft mit den monogrammierten Porzellantassen von Metzsch. Die Schrift ist hier — namentlich stets dann, wenn nicht Fraktur, sondern Antiqua, und zwar in einer sonderbaren, fast neu-dilettantisch anmutenden Rundschrifttype, gewählt wird — besonders ungelenk. Auch wenn große Kapitalbuchstaben herangezogen werden,



222. Fayencekrug mit bunten Muffelfarben; Bayreuth 1739.
Frankfurt a. M., Sammlung von Baron R. Goldschmidt-Rothschild.

[1] Auktion A. v. Lanna I. (Berlin, Lepke 1909), Nr. 1148; Abb. auf Tafel 84.

[2] Auktion Freiherr von Gasser-München (München, H. Helbing, 1912), Nr. 244.



223. Wiener Teekännchen mit bunter Hausmalerei; Bayreuth, um 1740. Teplitz, bei Oswald Ruß.

wie bei dem Teekännchen der Sammlung Oswald Ruß in Teplitz (Abb. 223)[1], wird es nicht erfreulicher. Der kleine Amor, der einen Baum pfropft, stimmt mit den ebenso ungelenken Brüdern der Metzsch-Tassen völlig überein. Auch die Kumme bei Dr. A. List in Magdeburg (Abb. 224) enthält die gleichen Elemente: Unbeholfene kleine Figürchen, schlechte Schrift, Masken und Hängetücher; da diesmal die Blümchen fehlen, ist die Füllung des Kartuschenrahmens mit den kleinen Horizontalstrichlein[2], die wir auch auf den Metzsch-Tassen fanden, besonders auffällig. Allegorische oder emblematische Devisen mit lateinischen, deutschen oder französischen Begleitsprüchen sind in Bayreuth überhaupt viel häufiger als sonst auf Porzellan. Ein Walzenkrug, ebenfalls aus der Sammlung Dr. List (Abb. 225), zeigt eine Steuerruder-Devise in Violett-Purpur in bunter Kartusche; die Überschrift „Recte tenentis merces" wie die Maske sind auch nicht viel besser als sonst, obwohl das Stück eine Silbermontierung (mit einer Paderborner Münze) trägt. Auf einer henkellosen Kaffee-Obertasse der Sammlung von Frau Feist in Berlin-Wannsee erscheint uns ein Amor nebst Hühnerpaar in der Landschaft in einer großen, bunten Volutenkartusche (Inschrift: En amour point de Compagnon), während auf der (nicht zugehörigen, aber auch in Bayreuth bemalten) Meißner Untertasse (mit der frühen Höroldtschen Lüstersignatur 177/10) ein Füllhorn in Wolken (Inschrift: Hinc omne bonum) nebst Querstrichelung erscheint; in derselben Sammlung steht noch eine markenlose Tasse, die einen Stier vor einem Bauern (Inschrift: Rien de trop) und eine Statue (Inschrift: Je n'aime point la vanité) in gleicher Ausführung zeigt[3].

[1] Vorher in der Auktion F. v. Parpart (Berlin, Lepke 1912, Nr. 715); im Katalog von der anderen Seite abgebildet; das markenlose Porzellan stammt hier aus Wien; die in den Farben Eisenrot mit Gelb, Lila, Grün und Blau gehaltenen Kartuschen, deren Form von Wien (Dannhöffer) beeinflußt ist, umschließen hier Grisaillebildchen; charakteristisch sind für Bayreuth auch die Wolken, die über die dazwischenliegende Landschaft geschmiert sind.

[2] Diese Querstrichelung des Kartuschenrahmens kann man auch bei geschnittenen Gläsern aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verfolgen, aber meines Wissens nur auf solchen, die dem fränkischen Gebiet entstammen.

[3] Weitere emblematisch-allegorische Medaillonmalereien Bayreuther Ursprungs stehen z. B. in der Sammlung J. Rosenbaum in Frankfurt (Kugelkännchen mit einer Taube auf dem Altar „J'engage ma foy à un seul" und weibliche Statue „Je me rien apporte rien emporte"; auch auf Bayreuther Porzellan), bei A. S. Drey-München (1914; elliptisches



224. Kumme mit bunter Malerei, wohl von J. F. Metzsch; Bayreuth, um 1745. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

Einige Jahre älter scheinen die meist auf frühem Meißner Porzellan gemalten Stücke zu sein, bei denen Vögel und bunte Blumen vorkommen, aber noch nicht mit der an Wiener Vorbilder um 1740 anklingenden Goldränderung[1] der Metzschtassen, sondern mit phantastischen Rändchen, die die gleichen lebhaften Farben der übrigen Malerei zeigen. Ob wir hier an Reminiszenzen aus der Majolikadekoration, vielleicht sogar von Rouen her, denken dürfen[2] oder an nicht gerade geniale Versuche, etwas Neues in die Porzellandekoration einzuführen, wird nicht deutlich; wahrscheinlich verbindet sich beides. Aber auch Inspirationen von Augsburg — nicht von Aufenwerth, sondern von Seuter — spielen mit, wenn naturalistische Vögel auf Blumensträußen sitzen oder Insekten überall herumkriechen; vielleicht hat bei dieser Gruppe Grebner, der ja schon 1738 Bayreuth verläßt, beratend mitgewirkt. Aber auch eine gewisse Verwandtschaft mit den Blumensträußen von H. G. von Breßler in Breslau, sogar mit italienischen Porzellanblumenmalereien ist nicht zu leugnen. Bezeichnende Stücke dieser Art sind z. B. die auf Meißner Material[3] gemalte Kaffeekanne mit den purpurn staffierten Relief-Akanthusblättern im Nordböhmischen Gewerbe-

Zweihenkelschälchen mit Diana und Aktäon in Violett-Camayeu und einem Neger, die Sonne anbetend „J'adore ce qui m'enflamme"), bei Dr. von Ostermann in München (Untertasse mit dreiteiligem Dekor: Schiff und Leuchtturm; „Son desir est sur le point d'etre accompli"), im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Gegenstück dazu, mit Obertasse, darauf: „Mon odeur est plus agreable" und „Il a toujours de la Vertu"), wo sich auch eine Meißner Einsatztasse mit ebenfalls dreiteilig angeordnetem Bayreuther Dekor in Eisenrot, Lila und Gold (Inschrift „Vera fides et verus amor" usw.) befindet.

[1] Die oft aus langgezogenen, einander durchkreuzenden C-Schnörkeln gebildeten Goldspitzenkanten der Bayreuther braunen Ware, die auf Fayencen wenigstens ähnlich erscheinen, sieht man auf Bayreuther Porzellanmalerei fast nie.

[2] Der französische Einfluß in der Bayreuther Hausmalerei ist sonst gleich Null. Obwohl der regierende Markgraf Friedrich in Genf Student war und die Markgräfin schon durch ihren Lieblingsarchitekten St. Pierre die französische Richtung nach Tunlichkeit unterstützte, beschränkt sich das französische Element bei den Porzellanen lediglich auf einige Devisen-Sprüchlein, die die damals vornehmste Hofsprache beibehalten.

[3] Meißner Relief-Porzellane sind in Bayreuth keineswegs selten behandelt worden, wobei Akanthusblätter in der Regel eine violette Purpurtönung bekommen, während die plastisch hervortretenden Mumeblütenzweige in den bunten Farben der sonstigen Bayreuther Blümchen dekoriert werden. Vgl. die Tassen im Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart und im Kunstgewerbemuseum von Dresden (Abb. bei K. Berling, M. Porzellan, S. 55).



225. Walzenkrug mit Purpur-Emblemen in bunter Kartusche; Bayreuth, um 1745. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

museum von Reichenberg (Abb. 226), die ebenfalls Frühmeißner Teetasse der Sammlung Dr. von Ostermann-München (Abb. 227), die in der Sammlung von Geheimrat von Klemperer in Dresden ein Gegenstück, aber ebendaselbst auch das zugehörige Teekännchen (Abb. 228) findet. Die beiden auf diesem Objekt angebrachten lesbaren Notenblätter führen ein neues Motiv ein, das auf einem großen Frühmeißner Service — Kaffeekanne, Teekanne mit Maskenausguß, Kumme und sechs henkellose Teetassen nebst Untertassen (Ausschuß) — der Sammlung S. Salz in Berlin (Tafel 22) in den Vordergrund tritt und sich hier mit figürlichen Musikerdarstellungen vereinigt, die noch ganz unter Höroldt-Einfluß stehen und als die besten Leistungen von Metzsch, vielleicht noch aus seiner Dresdner Zeit, angesehen werden können. Die lesbaren Noten (meist Menuette mit Instrument-Angaben) sind peinlich sauber ausgeführt, desgleichen die Musikinstrumente mit den Bändern und Blumengewinden, auch die Landschaften. Alles Figurale, namentlich die Harfenistin und die beiden Holzbläser auf der Kaffeekanne wie die Sängerin und das Cembalone und die fünfköpfige Tischgesellschaft auf der Kumme, übertrifft die anderen Leistungen des genannten Malers erheblich. — Als verwandtes Stück soll auch das Meißner Teekännchen mit dem Obststilleben, Vögeln[1] und einer Maus, die an einer Traube nagt (dabei eine Briefkarte mit der Widmung



226. Meißner Kaffeekanne mit Purpurakanthus und bunten Blumen; Bayreuth, um 1730—40. Reichenberg, Nordböhmisches Gewerbemuseum.

[1] Vgl. das verwandte Motiv auf dem Bayreuther Fayencekrug Grebners von 1731 in Abb. 55.



Meißner Service mit bunter Musik-Malerei, wohl von Metzsch; Bayreuth, um 1740.

Berlin, Sammlung S. Salz.





227. Meißner Tasse mit Purpurakanthus und bunten Blumen; Bayreuth, um 1740. München, Sammlung Dr. von Ostermann.

„A Monsieur Monsieur Le Baron“) in der Sammlung Dr. v. Dallwitz in Berlin Erwähnung finden. Daß auch diese ganze Gruppe in Bayreuth gemalt worden sein muß, dafür spricht vor allem die Farbengebung: Gold, Violett-Purpur und Eisenrot, meist mit Gelb zusammengestellt, daneben mehrfaches helles und dunkleres Grün (Stumpf-Blaugrün, Saftgrün, Dunkeloliv), immer schmutziges Hellblau und braune Schattengebung. In dieser bunten Farbensymphonie, die nur durch den kleinen Maßstab der Gegenstände gemildert höfisch überhaupt noch denkbar ist, wagte Metzsch mehr als die ganze Konkurrenz, selbst der nur ein wenig ältere Bottengruber, dessen Farbenpalette, vielleicht auf dem Wege über Wien, dem Metzsch bekannt geworden und ihn zur Nacheiferung gereizt haben muß, obwohl man sich sonst, in der Zeichnung, keine größeren Gegensätze denken kann als



228. Meißner Teekännchen mit Notenblätter-Stilleben; Bayreuth, um 1740. Dresden, Sammlung Geheimrat G. v. Klemperer.

den doch recht bescheidenen Handwerker von Bayreuth und den dagegen vielfach überraschend großzügigen Schlesier[1].

An Bottengruber wie auch an Breßler gemahnt auch die in Bayreuth ebenfalls gerne geübte, aber hier wesentlich vergröberte Gegenüberstellung von isochromen und polychromen Teilen der Malerei. Gewöhnlich wird von einer recht bunten Barock- und Blümchenkartusche — wie wir dies schon bei den monogrammierten Metzsch-Tassen gesehen haben — ein querelliptisches Bildchen in Eisenrot-Camayeu eingeschlossen, das aber nicht lediglich figurale Motive, die dem Metzsch offenbar erhebliche Schwierigkeiten bereiten, sondern oft nur eine schlichte Landschaftsdarstellung enthält[2]. Ebenso häufig sieht man statt der eisenroten Landschaftsbildchen solche in Violett-Camayeu[3], wieder in derselben bunten Kartuschenumrahmung, in der neben der Horizontalstrichelung der einfacheren Stücke auch kompliziertere Schuppen- und Gittermusterungen, stets mit besonderer Vorliebe in Eisenrot auf gelbem Grund, mit Zwischenornamenten von fledermausflügelartiger[4] Fächerform in Violettpurpur und Gold (oder auch nur Gelb) abwechseln. — Über Bottengruber hinausgehend ist aber auch die Verbindung von bunten Kartuschen mit Medaillonbildchen in Schwarzlotmalerei, eine Kombination, die vornehmlich der Fayencedekoration aus dem Löwenfinckkreise abgelauscht ist, obwohl sich die Bayreuther Hausmalerei gerade mit diesen Vorbildern nicht messen kann, wenn auch das Porzellanmaterial eine mindestens ebenso delikate Ausführung, wie wir sie von den Fayencen her kennen (vgl. Abb. 61), nahegelegt hätte. Das charakteristischste Beispiel ist das Service der Berliner Sammlung Dr. G. Reichenheim (Abb. 229), das die nahe Verwandtschaft mit den monogrammierten Metzsch-Tassen

---

[1] Wie nahe Bottengruber und Metzsch, aber nur in der Farbengebung, einander stehen, beweist die Schwierigkeit der Zuteilung von Grenzobjekten. Hierher gehört z. B. die ovale Meißner Deckeldose der Sammlung Dr. v. Dallwitz in Berlin mit abwechselnd goldenen und blauen Riefen und bunten Blümchen, die sich eng an die Bottengruberdose der Sammlung Dr. Reichenheim-Berlin (vgl. Abb. 151) anschließt.

[2] Beispiele u. a. in den Sammlungen Dr. v. Dallwitz in Berlin (Doppelhenkeltasse) oder Dr. von Ostermann in München (Teebüchse), in der ehemaligen Lanna-Sammlung-Prag (hohe Doppelhenkeltasse; Abb. im Auktionskatalog I, 1909 Nr. 1307), wie im Museum von Görlitz (Teekanne, Zuckerdose und zwei Tassen, ferner in der Fröhlichsammlung daselbst eine ovale Deckeldose mit zwei Henkeln).

[3] Beispiele u. a. im Berliner Schloßmuseum (Untertasse Nr. 87, 554), in der ehemaligen Berliner Sammlung Geheimrat v. Schöller (henkellose Tasse), in der Dresdner Porzellansammlung (Kaffeetasse) wie im Dresdner Kunstgewerbemuseum (Untertasse Nr. 8951 mit Purpur-Hafenszene in Höroldtart, aber auf schlechtem, grünlichem, unsigniertem, offenbar bereits Bayreuther Porzellan) oder in der Sammlung von Klemperer in Dresden (Teetasse mit Purpurmedaillon, das von zwei Hermen flankiert wird), im Kunstgewerbemuseum von Frankfurt a. M. (henkellose Teetasse und Untertasse Nr. 3805; Meißner Porzellan), in der Wiener Sammlung Dr. Max Strauß (zwei henkellose Teetassen; vgl. Troppauer Alt-Wien-Ausstellung 1903, Nr. 55 und 56), bei Frl. M. Seligsberger in Würzburg (Meißner Teebüchse mit Vierpaßgrundriß) usw.

[4] Dieses Motiv, das sonst in den frühen Porzellandekorationen sehr selten ist, geht auf Ornamentstiche zurück, denen es auch, viel später, die geschnittenen schlesischen Rokokogläser entnommen haben. An einen direkten Zusammenhang zwischen Bayreuther Porzellanmalerei und schlesischem Glasschnitt ist natürlich nicht zu denken. Die hauptsächlich wahrnehmbaren Beziehungen zwischen Bayreuth und Schlesien (Bottengruber-Farbengebung) gehen wohl über Wien.

nicht verleugnen kann; die bei dem kleinen Maßstab besonders auffällige dichte Wolkenbehandlung wiederholt sich auch auf einer kugeligen Kanne derselben Gruppe im Kunstgewerbemuseum von Köln und bildet ein weiteres Kennzeichen für die Bayreuther Hausmalerei, auch dort, wo die schwarzen Landschaftsbilder nicht von der bisher betrachteten bunten Kartusche eingeschlossen werden. An deren Stelle tritt nämlich mitunter ein eisenrotes Zackenrähmchen, dessen Zacken ungefähr einer heraldischen



229. Service mit bunter Malerei, wohl von J. F. Metzsch; Bayreuth, um 1745.
Berlin, Sammlung Dr. G. Reichenheim.

Lilie oder kleinen Palmette ähnlich sehen. Eine so dekorierte Schminkdose, Meißner Porzellan mit Merkurstabmarke, steht z. B. im Dresdner Kunstgewerbemuseum (Nr. 25132)[1]; das von diesem Zackenrähmchen eingeschlossene schwarze Landschaftsbild mit Staffage schließt sich augenscheinlich an die vorwiegend bunten Höroldtschen

[1] Abbildung bei K. Berling, Meißner Porzellan, Farbentafel XXVII, Nr. 1. — Weitere Beispiele in der Sammlung Prof. Dr. Darmstädter in Berlin (Meißner Teetasse mit Schwertermarke mit Schwarzlotlandschaft) oder Teetasse der ehemaligen Sammlung Curt von Schweingel in Dresden (Auktion Nr. 1376 bei Lepke-Berlin, Nr. 181; kl. Abb. im Katalog). — Auch das Zackenrähmchen finden wir übrigens im Kreise der Breslauer Hausmaler bereits vorgebildet (vgl. Abb. 133).



230. Meißner Teekännchen mit bunten Landschaftsbildern, wohl von J. F. Metzsch; Bayreuth, um 1740. Dresden, Sammlung Geheimrat G. v. Klemperer.



231. Teetasse. Bayreuther Porzellan mit bunten Chinoiserien, wohl von J. F. Metzsch; Bayreuth, um 1745. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

Vorbilder von Meißen an. Auch die derben Hafenszenen, die wir, von ähnlichen palmettenbüschel-artigen Ornamenten umrahmt, auf einer Kaffeekanne nebst zugehöriger Teekanne, Zuckerdose und henkelloser Teetasse im Österreichischen Museum in Wien sehen, gehen auf Meißner Anregungen zurück. Die vier bunten Landschaften, die sich auf den durch Goldrillen abgeteilten Bildfeldern des kugelförmigen Meißner Teekännchens mit K. P. M.-Marke in der Sammlung von Geheimrat von Klemperer in Dresden (Abb. 230) finden, knüpfen ebenfalls an Meißner Vorbilder recht augenscheinlich an, wie wir dies ja schon auf der signierten Metzsch-

Tasse in London gesehen haben. Am deutlichsten merkt man Höroldts Einfluß, wenn seine Chinoiserien bunt kopiert werden, wie dies z. B. auf zwei Tassen des Maximilianmuseums in Augsburg oder namentlich auf dem Teeservice der Sammlung G. Tillmann in Hamburg (Abb. 231—233), das auf unbezeichnetem, unvollkommenem, graugrünlichem, durch Aschenflug im Brande beeinträchtigtem Porzellan[1], offenbar Bayreuther Herkunft, gemalt ist; die Abwechslung der gestrichelten und genetzten Füllungsteile der goldumränderten Medaillonrahmen ist für Metzsch ebenso bezeichnend wie die mageren, nie von Meißen, sondern von Wien inspirierten Goldrändchen. Metzsch will offenbar weder Meißen noch Wien vollständig kopieren; er ist ein Eklektiker, der die verschiedensten Motive herholt, wo er sie gerade findet, und weiß aus Eigenem nicht gerade viel hinzuzufügen. Solche individuelle Zutaten bestehen am liebsten in Phantasieränd-



232. Kumme. Bayreuther Porzellan mit bunten Chinoiserien, wohl von J. F. Metzsch; Bayreuth, um 1745. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.



233. Teekännchen. Bayreuther Porzellan mit bunten Chinoiserien, wohl von J. F. Metzsch; Bayreuth, um 1745. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

[1] G. Tillmann macht mit Recht auf die auffallend flache Form der Untertassen aufmerksam, die in Bayreuther Porzellan tatsächlich sehr oft angetroffen wird; desgleichen weist er auch auf deren breiten Standrand hin, auf dessen Innenseite mitunter eine fingernagelabdruckartige Kerbe vorkommt, die auch Dr. v. Dallwitz bereits bemerkte.

chen, wie etwa auf der Tasse mit den Chinoiserien, die aus der ehemaligen Lanna-Sammlung in die von O. Blohm in Hamburg kam[1]. Ob wir solche Stücke, wie die in den Farben ganz bayreutherische Teekanne des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums, ebenfalls auf graugrünlichem, unbezeichneten Porzellan (auf Tafel 21 rechts), oder die mit dieser verwandte Kumme (München, 1916, bei A. S. Drey in München, Abb. 234), deren Landschaftsumrahmung aus Blümchen mit keiner Fabrik zusammenhängt und deren Innenrand geradezu Fayencemustern nachempfunden ist, noch auf Metzsch zurückführen dürfen oder aber, was mich wahrscheinlicher dünkt, den Arbeiten von Jucht anzugliedern haben, bleibt — bis zur Entdeckung weiterer Signaturen — eine offene Frage.

Unentschieden möchte ich auch lassen, wieweit die sehr dichten, ausschließlichen Schwarzlotmalereien ohne Hinzufügung weiteren, farbigen Schmuckes nach Bayreuth zu versetzen sind. Einzelne dieser Stücke, wie ein kugeliges, geriefeltes Teekännchen mit einer Burgen-Uferlandschaft im Prager Kunstgewerblichen Museum oder eine Meißner Spülkumme (mit Schwertermarke) mit einer Berglandschaft in der Sammlung J. Mühsam-Berlin, lassen sich besser hier angliedern, während z. B. die beiden doppeltgehenkelten Olliensuppentöpfe mit je zwei Weltteile-Gruppen der ehemaligen Sammlung Lanna sowie ebenda die (in das Mährische Gewerbemuseum gelangte) Teekanne mit den Genre-Darstellungen von Sommer und Herbst (Schiffahrt und Obsternte)[2] wohl noch in Wien gemalt wurden. Vollends größere figurale Vorwürfe in dieser Art, wie etwa die Kanne mit dem ovidischen Liebespaar oder der Walzenkrug mit der Schäferszene, beide in der Wiener Sammlung von Karl Mayer[3], wären entschieden viel zu gut für Metzsch, der als Figurenmaler bei größerem Maßstab meist versagt. Man wird sie bis auf weiteres als Wiener Fabrikdekor gelten lassen. Aber diese Frage wird sich erst dann klären, wenn wir die späteren Lebensabschnitte des Fayencemalers Johann Ludwig Faber kennen werden, der schon mehr als eine Generation zuvor in ähnlicher Art arbeitete und wohl auch Nachfolger und Schüler dieser Richtung zurückgelassen haben dürfte. —

[1] Auktion von Lanna I (Berlin, Lepke, 1909), Nr. 1413; gute Abbildung auf Tafel 95 des Katalogs. — Ob wir auch Stücke wie den Walzenkrug derselben Sammlung (derselbe Katalog, Nr. 1428; Abb. auf Taf. 93) mit den exotischen Kaufleuten und Warenballen am Ufer, auch in Anlehnung an Höroldt, noch für Bayreuth in Anspruch nehmen sollen, ist dagegen sehr fraglich, da wir ja wissen, daß in Meißen und in Wien selbst eine ganze Reihe von Fabrikmalern in ihrer dienstfreien Zeit ähnliche Arbeiten gemacht hat. Manchmal geht die Eigenartigkeit der Bayreuther Ränderanordnung noch weiter, wie etwa auf der Meißner Reliefblumen-Untertasse mit dem Purpur-Paar als Kartuschenbild in der Sammlung H. Hermannsdörfer in Mannheim.

[2] Sammlung Lanna I (Berlin, Lepke 1909), Nr. 1430—1431 und Nr. 1432; Abbildungen im Katalog auf Tafel 94 und 97. — Weitere Beispiele im Katalog der 1354. Lepke-Auktion in Berlin vom 27. Oktober 1903, Nr. 317 (Walzenkrug mit Bauernszenen) oder in der Wiener Dorotheum-Auktion Dr. H. Modern usw., 1916, Nr. 50—52, drei henkellose Teetassen (nicht Kaffeetassen) mit ovidischen Szenen.

[3] Folnesics, Porzellansammlung K. Mayer, Nr. 74 auf Tafel XV und Nr. 75 auf Tafel XI.



234. Bayreuther Kumme mit bunter Malerei, vielleicht von J. C. Jucht; Bayreuth, um 1750. München, bei A. S. Drey.

In Bayreuth wurden aber auch mehr, als dies in früherer Zeit in anderen Hausmalerbetrieben der Fall ist, Wappen auf Porzellan gemalt, zumal sich ja in dieser Markgrafschaft keine landesherrliche Porzellanfabrik befand, an die sich die vornehme Kundschaft sonst hätte wenden müssen. So sehen wir verschiedene Bayreuther Wappenmalereien zunächst auf Meißner Porzellanen ohne oder mit Schwerter- oder Merkurstabmarken, dann auch auf einheimischem Scherben während der kurzen Zeit der eigenen Porzellanerzeugung. In der Regel wird das Wappen oder gewöhnlich zwei Alliancewappen oder eine Kombination von zwei Medaillons, von denen eines das Wappen und das andere das zugehörige Spiegelmonogramm aufweist[1], von einer großen Blattkrone in derselben Art, wie sie bei den Bayreuther Fayencen der Knöllerzeit, aber auch bei der braunen Ware von Bayreuth immer wieder vorkommt, bekrönt. Die Umgebung des oder der Wappen ist die gleiche, die wir schon bei den figürlichen oder landschaftlichen Medaillons kennen gelernt haben, nämlich bunte Barockkartuschen mit gestrichelten, gegitterten oder geschuppten Füllungen, Gehängen oder Blümchen; aber auch lediglich in Schwarz mit Gold kommen gekrönte Alliancewappen vor[2]. Auch der Zusammenhang mit schwarz gemalten Landschaften (an ein und demselben Stück), die entweder umlaufend angeordnet sind, wie bei den gräflich Oppersdorffschen Teetassen der Sammlung Dr. v. Dallwitz in Berlin[3], oder wieder in Kartuschen eingeschlossen

---

[1] Z. B. auf der Teetasse Nr. 476 der Auktion F. v. Parpart, Berlin, R. Lepke, 1912; Abb. im Katalog, Tafel 29. — Das gleiche Spiegelmonogramm G. K. kehrt auch auf einer henkellosen, auch in Bayreuth bemalten Teetasse der Großherzogl. Porzellansammlung in Darmstadt wieder.

[2] Vgl. das Kaffee- und Teeservice auf Meißner Porzellan mit Schwerter- und Merkurstabmarken im „Catalogue" der Auktion R. W. Patridge, London (Mai 1899, Nr. 1155—61, mit unzulänglichen Katalogabbildungen), wo es aber nicht als Bayreuther Malerei erkannt wurde.

[3] Eine derselben war bei der Porzellanausstellung des Museums in Troppau 1906, Nr. 505 als „Arbeit eines schlesischen Hausmalers" verzeichnet (Katalog dieser Ausstellung, S. 68). — Ein weiteres Beispiel ist die henkellose Teetasse mit Merkurstabmarke der ehemaligen Sammlung v. Lanna in Prag; auf diesem Stück befindet sich außer der Schwarzlotlandschaft



235. Teller mit bunter Doppelwappenmalerei; wohl Bayreuth, vielleicht um 1750. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

verwendet werden, wie bei der Teetasse mit dem Kranich- und Hahnwappen in der ehemaligen Sammlung v. Gerhardt-Budapest[1], ist bezeichnend. Auch eisenrote Landschaften sind mit Wappen kombiniert, wie auf der gehenkelten Schwertermarke-Kaffeetasse mit den beiden quadrierten Alliancewappen unter einer Krone und reicheren barocken Linien-Zwischenornamenten nebst Chinesen in der Sammlung Prof. Darmstädter in Berlin. Vielleicht gehören auch die zwei henkellosen Teetassen der ehemaligen Sammlung von Lanna-Prag hierher, auf welchen Trick-Track spielende Türken bzw. trinkende Bauern in landschaftlicher Umgebung dargestellt sind; statt einer Marke (oder zu deren Verdeckung) befindet sich auf der ersten dieser Tassen unten ein Wappen, das eine Hand mit einem Ring enthält[2]. — Sicher nicht von der Hand des Metzsch, aber vielleicht, wenigstens teilweise, von Jucht, also aus Bayreuth könnte auch eine Serie markenloser Teller herrühren, die ein sehr flott gezeichnetes Alliancewappen in einer von Blumen umrahmten überreichen Barockkartusche in den charakteristischen Bayreuther Hausmalerfarben (Gold, Manganviolett, Eisenrot, Grün, etwas Gelb und Blau), von unregelmäßig verstreuten Blumen und Insekten umgeben, mit einem rot-grün-manganlila gehaltenen Strichelornamentrand auf mattglasiertem Scherben aufweist (Abb. 235). Einzelne Exemplare dieses Tellers befinden sich im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum und z. B. in den Samm-

das Wappen eines FF-SS (Schrägbalken zwischen Arm mit Schwert und Zweig) mit den charakteristischen Kartuschenfarben und der gestrichelten Füllung.

[1] Auktionskatalog G. v. Gerhardt, Berlin, R. Lepke 1911, Nr. 243. Abb. auf Tafel 40.

[2] Es ist dies dasselbe Wappenbild, das auch im markgräflich Brandenburg-Culmbachschen Wappen im 18. Feld zu sehen ist (allerdings auch im großen kurbrandenburgischen und preußischen Wappen wie auch in dem von Mecklenburg usw.) und die Grafschaft Schwerin bedeutet. Man wird an dieses Wappen vielleicht eher denken können als z. B. an das der Familien v. Wolfskehl oder Oumünde-Schönbeck (Bremen), die das gleiche Wappenbild haben, obwohl der Arm auf der Porzellanmarke nur in der oberen Hälfte erscheint. Die Tasse ist im Lanna-Auktionskatalog I, 1909, Nr. 1459 nur beschrieben, nicht abgebildet.

lungen von Dr. v. Dallwitz in Berlin, von O. Blohm in Hamburg[1] oder von Dr. v. Ostermann-München. Eine sehr verwandte, ebenfalls markenlose Teekanne mit den gleichen, aber in eine einzige Kartusche zusammengezogenen Wappen, noch reicher mit gut gezeichneten Putten statt mit Blumen umgeben (Abb. 236) steht in der Sammlung G. Tillmann in Hamburg[2], zugehörige Tassen im Britischen Museum in London wie in der Sammlung Prof. Dr. Darmstädter in Berlin. Diese ganze Gruppe galt bisher überall als „Venedig", zumal man jeden verkrüppelten Löwen in Deutschland selbst im heraldisch so tiefstehenden 18. Jahrhundert für unmöglich hält[3]. Nun handelt es sich aber gar nicht um italienische Wappen, sondern um solche der gut süddeutschen Familien Frey oder Dietrich (Augsburg) und Balbus[4], also sogar eines fränkischen Geschlechtes, die doch ihre Wünsche nicht just in dem so entfernten und bei näherer Beobachtung keramisch auch so wenig konkurrenzfähigen Venedig hätten befriedigen müssen.



236. Wappen-Teekännchen; wohl Bayreuth, vielleicht um 1750. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

---

[1] Wohl identisch mit einem der beiden Exemplare der ehemaligen Sammlung Gumprecht-Berlin (Auktion bei R. Lepke, Berlin 1918, Nr. 290—91; Abb. im Katalog, Tafel 29; vgl. auch Porzellanausstellung im Kunstgewerbemuseum von Berlin, 1904, Nr. 1084—85).

[2] Die andere Seite der Kanne mit der italienischen Barockvase (etwa in der Art des Stefano della Bella) und den sonderbarerweise daneben eingepflanzten großen Blumen hat allerdings mit Bayreuth, soweit wir es nun zu kennen glauben, aber auch sonst mit Deutschland wenig gemein. Deswegen dem Objekt die Verlegenheitsmarke „Venedig" anzuhängen, geht aber doch nicht an. Erst wenn wir über die italienischen Porzellanfabriken einigermaßen orientiert sein werden, läßt sich eine definitive Lösung der Frage erwarten. Bis dahin sei die Teekanne dort untergebracht, wo sie nach ihrem Wappen und besonders nach ihrer Farbenstimmung die meisten Verwandten findet, also nach Bayreuth. — Von kühnen Hypothesen, die etwa an die bekannte, für das Bayreuther Kunstleben nicht unwichtige Italienreise des Markgrafen-Paares anknüpfen könnten, wollen wir vorläufig lieber absehen.

[3] So wurde auch z. B. die Wiener Du Paquier-Doppelhenkeltasse der Auktion H. Emden (1908, Nr. 741) wohl aus diesem Grunde nach Venedig abgestellt. — Der Handel erfindet gern zu den Wappen gehörige wohlklingende Namen, wie z. B. zu der oben genannten Teller-Serie die Namen „Doria" und „Pisani", deren Wappen jedoch ganz anders aussehen. — Das erste Wappen könnte allerdings auch einer italienischen Familie Robsbei angehören.

[4] Freundl. Feststellungen des † Heraldikers Prof. Dr. Hildebrandt in Berlin.

Exotisch anmutende Elemente, speziell auch solche, die auf den ersten Blick nach Italien weisen, finden sich auch sonst in der Bayreuther Hausmalerei auf Porzellan, doch erscheint manches bei näherem Studium in einem anderen Lichte. Ein sehr interessantes Service der Sammlung Prof. Dr. Darmstädter in Berlin, von dem eine Tasse geschenkweise in das Frankfurter Kunstgewerbemuseum gekommen ist, zeigt z. B. auf jedem Stück einen Rand von Muscheln, Fischen, Krebsen, Seespinnen, Schnecken,



237. Bunte Deckeltasse von R. C. von Drechsel; Bayreuth 1744. Berlin, Sammlung Prof. Dr. Darmstädter.

Korallen u. dgl. (Abb. 237), kurz die ganzen „frutti del mare", wie wir sie allerdings auch beim Capodimonte-Porzellan finden können. Aber das gleiche Motiv ist auch dem deutschen Porzellan keineswegs fremd; aus dem Malerischen ins Plastische übersetzt finden wir es sogar bei einem sehr berühmten Stück, nämlich bei Kändlers Brühlschem Schwanenservice von 1738[1]. Das aus einem Teekännchen, einem Milchkännchen, einer

[1] Vgl. die Abbildung der Platmenage bei K. Berling, M. Porzellan, Farbentafel XVIII. — Auch die im Besitze des Fürsten Franz Josef Auersperg in Slatinan (Troppauer Museums-Porzellanausstellung 1906, Nr. 497) befindliche Meißner Kumme mit eisenroten Landschaftskartuschen und Goldspitzen, im Inneren mit sechs Haufen von Korallen, Muscheln und Schilf (im Fond Pandur mit Roß) ist den von Meißen inspirierten Stücken anzugliedern, ebenso eine Meißner Tasse, außen ebenfalls mit Reliefblumen, bemalt mit Tierstücken und Stilleben aus Seetieren zwischen Goldkalligraphenschnörkeln, in der Sammlung Dr. v. Dallwitz in Berlin (vgl. Abb. 262).

Kumme, einer vasenförmigen Teebüchse und einigen Tassen von verschiedenartigem, zum Teil offenbar Bayreuther Porzellan bestehende Service bei Darmstädter, dem sich noch zwei verwandte Stücke zugesellen, nämlich ein geripptes Sechspaß-Schälchen im Dresdner Kunstgewerbemuseum (Nr. 10, 480; mit der Servicestück-Bezeichnung „Nr. 26“)[1] und eine gehenkelte Kaffeetasse (mit der roten Servicestücknummer „Nr. 15“) in der Dresdner Porzellansammlung (Spitzner-Kollektion), beide mit Kostümfiguren am Ufer, Muscheln und Blumen in den Bayreuther Farben auf unvollkommenem Bayreuther Porzellan, — alle diese Stücke können nur in der Umgebung von Metzsch entstanden sein. Der Palast am Hafen mit Schiffen und Staffage in Höroldt-Art in einem Ring, der die bereits erwähnten Büschel-Palmetten als Zackenrand aufweist, die Gesellschaft bei den Schiffen am Ufer, sehr ähnlich der von Metzsch signierten Londoner Tasse von 1748, dazu alles in der bunten, wenn auch etwas schmutzigen Farbengebung, die wieder mit der dieser Tasse vollkommen übereinstimmt, beseitigen jeden Zweifel. Nun trägt aber die mit einer besonders breiten Muschel- und Fisch-Borte gezierte Kumme des Services (Abb. 238) die Signatur: „de Drechsel, 1744“. Die etwas derb gemalten Stücke können somit trotz aller Übereinstimmung mit der um vier Jahre jüngeren Londoner Tasse nicht von Metzsch gemalt sein oder sind wenigstens nicht offiziell von ihm gemacht. Da ein Kunsthandwerker dieses Namens[2]



238. Bunte Kumme, bezeichnet von (R. C.) von Drechsel; Bayreuth 1744. Berlin, Sammlung Prof. Dr. Darmstädter.

---

[1] Wir sehen auf diesem Schälchen auch dieselben Muschelmotive in Rot-Gelb, Lila-Gelb und Blau-Gelb, wie sie auch die vierteiligen Rosetten auf den Deckeln des Darmstädter-Services von Drechsel aufweisen.

[2] Porzellanmaler mit diesem oder einem ähnlich klingenden Namen gibt es mehrere, aber keiner von ihnen kommt hier in Frage, weder die drei, hauptsächlich als Blumenmaler an der Wiener Porzellanmanufaktur beschäftigten Josef Drechsler (Drexler), von 1746 bis nach 1804 nachweisbar, Johann Drechsler, geb. 1756, gestorben 1811, zuletzt Akademieprofessor, oder Caspar Drechsler, zwischen 1770 bis 1837, — noch auch die vier Thüringer Porzellanmaler Dressel, von denen einer in Kloster Veilsdorf, die drei anderen Georg Michael, Heinrich Elias und Johann Konrad in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Limbach vorkommen, ebensowenig der Dresdner Schenau-Schüler Joh. Traugott Dressler, ebenfalls zu Ende

um diese Zeit in Bayreuth nicht nachweisbar ist, muß es sich um einen adeligen Amateur handeln, der — etwa wie Wolfsburg oder Breßler in Breslau bei Bottengruber — von Metzsch in die Porzellanmalerei eingeführt worden ist, sich jedoch später auf diesem Gebiete kaum mehr betätigt hat. Und tatsächlich finden wir nicht nur im Bayreuther Adreßbuch von 1768 einen Hofpagen Friedrich Wilhelm Max von Drechsel verzeichnet[1], der jedoch für das Service von 1744 nicht in Betracht kommt, sondern auch zwischen 1755 und 1757 wiederholt einen Kammerherrn, Obristen der Garde du Corps, auch Brigadier Rudolf Christoph von Drechsel, desgleichen 1757 einen Oberhofmeister Wolff Christoph von Drechsel als Paten in angesehenen Familien im Taufbuch der Hofgemeinde genannt[2], wodurch die Verbindung dieses alten, schwäbischen, 1731 in den Freiherrnstand erhobenen Geschlechtes[3] mit Bayreuth erwiesen ist.

Ob Metzsch richtige Gehilfen gehabt hat, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich ist es nicht, wenigstens wären sie in größerer Zahl kaum anzunehmen, zumal er ihnen auch nicht gerade viel hätte beibringen können. Und so zahlreich sind die Bayreuther Hausmalereien doch auch nicht, daß er diese — selbst wenn wir annehmen, daß der größte Teil von ihnen im Laufe der Zeit zerbrochen worden ist — nicht recht bequem in den Jahren seiner beglaubigten Anwesenheit in Bayreuth zwischen 1748 und 1751, bzw. schon vorher in Sachsen seit 1731, hätte machen können, da ihm doch ab und zu auch andere, mindestens Jucht, geholfen haben. Wir hören nur — zum Unterschiede von den Fayencemalern — von einem einzigen wirklichen Porzellanmaler, der damals in Bayreuth tätig war und 1747 von dort an die Wiener Porzellanfabrik berufen wurde und zweieinhalb

---

des 18. Jahrhunderts. — Aber auch an die Goldschmiede Drechsel (Drexel) in Nürnberg, Augsburg (Michael, zwischen 1731 bis 1773) oder München (Andreas Drexler, † 1755) wird man nicht denken können. Am ehesten wäre hier noch der Erlanger Dekorationsmaler Johann Christian Drechsler, der 1748 am Opernhaus in Bayreuth beschäftigt war, denkbar; aber die von diesem gelieferten 500 Leuchterverzierungen lassen ihn doch in einer ganz anderen Richtung beschäftigt erscheinen; außerdem stimmt doch weder die Namensschreibweise, noch das Adelsprädikat.

[1] Freundl. Mitteilung von E. W. Braun in Troppau, der noch auf einen Johann Christoph Drechsel in Prag aufmerksam macht, welcher sich am 16. Oktober 1765 wegen der Einfuhr von Meißner Ausschußporzellan an die Wiener Hofbanco-Deputation wendet (Akten im Wiener Reichsfinanzministerium) und den Bescheid erhält, daß dies nicht verboten ist.

[2] Während der Garde-Obrist R. C. von Drechsel — den Stadtbaurat O. Brunner in Bayreuth aus den Taufbüchern der Hofgemeinde festgestellt hat — in den Familien des Obristwachtmeisters H. G. von Oberländer, des Hofmarschalls A. W. von Treskau, des J. Ph. von Reitzenstein, des Herrn von Rose wie des Kammerherrn und Regierungsrates von Röder als Taufpate auftritt, zweimal auch in Gemeinschaft mit dem Kammerherrn und Major Joh. Friedrich Wilhelm von Metsch, ließ sich der „Hofporzellän-Mahler" (Friedrich) Metzsch ebendaselbst nur einmal feststellen, und zwar zum 16. Juli 1750 als Taufpate in der Familie des Kammermusikus J. J. Purschka, neben einem Regierungskanzlisten, neben dem Hoftanzmeister F. Schuhmann und der Hoftänzerin Rosina Balby, also in sozial einfacheren Kreisen als sein adeliger Namensvetter. Wenn der Porzellanmaler Metzsch wirklich adelig gewesen wäre, hätte man in dieser Eintragung sein Adelsprädikat sicherlich nicht unterdrückt, da alle Titulaturen hier sehr ausführlich und umständlich verzeichnet werden.

[3] Die Drechsel von Deufstetten sind ein Patriziergeschlecht aus Dinkelsbühl, das 1556 geadelt, zur freien Reichsritterschaft von Schwaben zählte und 1731 in den Freiherrn- und 1817 in den Grafenstand erhoben wurde (Wappen: Wachsender Hirsch in Blau).

Jahre später auch dorthin abging; es ist dies der Buntmaler Ferdinand Teutscher, als dessen Spezialität holländische Figuren angegeben werden[1]. Da diese an der Bayreuther Fayencefabrik nicht gepflegt wurden, uns dagegen auf den Hafenlandschaften des Metzsch-Kreises wiederholt begegneten, dürfte es wahrscheinlich sein, in Teutscher einen der wenigen Mitarbeiter von Metzsch zu erblicken, der eine brauchbare Kraft gerade in diesen Jahren recht gut verwenden konnte. — In der Familie Teutscher scheint übrigens die Porzellanmalerei erblich geblieben zu sein, da wir noch 1763 einer österreichischen Schauspielerin dieses Namens begegnen, die Porzellan-Hausmalerei betrieb[2].

Nach dem Weggange des Metzsch nach Fürstenberg[3] hört die Bayreuther Porzellan-Hausmalerei mit einem Schlage auf; mir ist nicht ein einziges Porzellanobjekt bekannt, das später datiert oder nach den Motiven in ein späteres Jahr zu versetzen wäre. Als der Fayencemaler J. G. Flügel (Fliegel; vgl. S. 82ff.) um 1762 nach Bayreuth kommt, gibt es jedenfalls keinen Rest des alten Hausmalerbetriebs, an den dieser Fabrik-Buntmaler hätte anknüpfen können. Und auch der in Bayreuth 1748 geborene Blumen- und Miniaturmaler M. Friedrich Kirschner, der 1770 einer der Hauptmaler der Ludwigsburger Porzellanfabrik wird, findet in seiner Heimat keine Tradition mehr vor, die für seine Weiterbildung bestimmend gewesen wäre und gar in Ludwigsburg eine weitere Ausgestaltung hätte finden können.

Und doch hört das Dekorationsprinzip der Bayreuther Hausmalerwerkstatt, namentlich deren Farbenstimmung, nicht ganz spurlos auf, sondern setzt sich, wenn auch in bescheidenem Ausmaß, noch in der Rokokozeit fort, allerdings nicht auf Porzellan, sondern auf Beinglas. Waren doch aus der unmittelbar benachbarten Glasgegend Bischofsgrün nicht selten in den Zeiten der Geschäftsstockung die Glasmaler nach Bayreuth gekommen[4], um dort ihren Unterhalt zu suchen. Und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts leben bereits überall zahlreiche Glasmaler nur davon, daß sie den Dekor des teuren Porzellans auf das wohlfeile Surrogat dafür, nämlich auf Beinglas, übertragen. Bei dem durchschnittlich viel geringeren Können fallen allerdings die

---

[1] Folnesics-Braun a. a. O., S. 72.

[2] Werner, Das Josephinische Wien, S. 142, Anm. 56.

[3] Was Metzsch in Fürstenberg gemalt hat, ist in Ermangelung von Signaturen vorläufig nicht feststellbar; auch archivalische Andeutungen finden sich — nach einer freundl. Mitteilung von Chr. Scherer — nicht. — Aus stilistischen Gründen möchte ich ihm jene, sonst in Fürstenberg ganz vereinzelt stehenden, offenbar der allerersten Zeit angehörenden Kaffee- und Teegeschirre mit den manchmal sehr breiten Goldnetzkanten zuschreiben, die eine Verwandtschaft mit seinen Bayreuther Arbeiten, zugleich aber auch einen gewissen Fortschritt in der Anordnung aufweisen und, gerade weil nur auf Gold beschränkt, am leichtesten ausgeführt werden konnten. Abbildungen solcher Stücke bei Bruno Bucher, Technische Künste III, Fig. 458, bei Chr. Scherer, Fürstenberger Porzellan, S. 58 und (als Farbentafel) in meinem Werke über die Keramik des Nordböhm. Gewerbemuseums in Reichenberg (1905), Tafel 25.

[4] E. Vopelius, Glasindustrie Bayerns, S. 73.

Imitationen gewöhnlich so aus, daß man das Porzellanvorbild kaum noch wieder erkennt. Trotzdem wird man in solchen Arbeiten, wie etwa in dem Beinglaskrug mit den bunten allegorischen Bildchen und Sprüchen („Verseume nicht die Gelegenheit" usw.) im Kunstgewerbemuseum von Köln oder in dem Beinglas-Maßkrug mit den reichen Alliance-Spiegelmonogrammen in der Sammlung C. Weber in Leipzig, Bayreuther Porzellanmuster vermuten dürfen. Namentlich aus der Rokokozeit haben sich uns aber manche gemalten Beingläser erhalten, die in ihrer bunten Farbenstimmung — schmutziger Violett-Purpur, Eisenrot, Gelb oder Gold, allerlei Grün und etwas schmutziges Blau — wie eine Fortsetzung der Metzsch-Arbeiten anmuten. Am deutlichsten ist dies bei einem etwa um 1760 anzusetzenden, offenbar süddeutschen Beinglas-Spiegelrahmen im Berliner Schloßmuseum[1] zu erkennen, der die Goldsignatur trägt: **IH** inv. **V. H.** pinx. Wenn wir diese Bezeichnung, deren Entzifferung in Ermangelung der genauen Lokalisierung natürlich große Schwierigkeiten macht, durch einen glücklichen Zufall aufgelöst haben werden, dann erst werden wir die letzten Ausstrahlungen der Bayreuther Porzellanhausmaler-Werkstätte erkannt haben.

---

[1] Kleine Abbildung in R. Graul: Das 18. Jahrh. (Berliner Museumshandbuch), S. 144.

7. Sächsische Hausmaler.

Meißen und Dresden sind, so befremdend dies zunächst klingen mag, geradezu Hauptsitze der Porzellan-Hausmalerei, von wo trotz aller Verbote und Strafen mehr — gewöhnlich heimlich — außerhalb der Fabrik gemaltes Porzellan in die Welt ging, als von jeder anderen Stätte, die sich sonst mit Hausmalerei beschäftigte. Und das Merkwürdigste dabei ist, daß es nicht nur entlassene, zur Ruhe gesetzte oder entlaufene ehemalige Angestellte der Fabrik waren, die sich damit befaßten, sondern zum großen Teile die noch aktiv im Dienste der Meißner Fabrik stehenden Porzellanmaler, die in ihren freien Stunden, entgegen den ausdrücklichen und wiederholt verschärften Anordnungen der Fabrikleitung und entgegen den strengen Strafbefehlen des Königs, niemals aufhörten, Winkelmalerei auf eigene Faust zu betreiben, um ihr etwas knappes Einkommen ein wenig zu verbessern.

Schon längst ist es allen, die sich mit altem Porzellan beschäftigen, aufgefallen, daß — abgesehen von zahllosen modernen Fälschungen — sehr viele unzweifelhaft alte Stücke (meist mit der Schwertermarke) einen ebenfalls alten Dekor tragen, der nicht in Einklang mit den bestbeglaubigten alten Originalen zu bringen ist, die man bis in die Entstehungszeit zurückverfolgen kann. Weiter hatte man keine Erklärung dafür, daß nicht wenige der vorzüglichsten alten Malereien auf recht unvollkommenem, fehlerhaftem oder im Brande verzogenem Ausschuß-Porzellan („Brack") ausgeführt sind, das eine so gute Fabrikleitung wie die von Meißen für reiche und kostbare Stücke nie verwendet hätte. Schließlich mußte es befremdend erscheinen, daß viele sonst hervorragende, mit der Schwertermarke versehene Objekte, namentlich von den dreißiger Jahren an, in nur wenigen, trockenen, glanzlosen Farben ausgeführt sind, während es doch die Stärke Höroldts bildet, die frischesten und leuchtendsten Farben, nachdem ihm nach 1722 deren vollständige Beherrschung gelungen war, auch überall richtig zur Geltung zu bringen. Die in irgendeiner Art ausgefallenen[1], anderseits aber

[1] Man hüte sich aber davor, etwa alle im Dekor ausgefallenen oder überraschenden Stücke nun lediglich als Hausmalerei anzusprechen. Auch in der Fabrik sind nicht selten ganz sonderbare Stücke entstanden, die, wohl weil die neuen Musterversuche Höroldt nicht befriedigen mochten, nicht weiter wiederholt wurden. Die Dresdner Porzellansammlung bewahrt allein eine ganze Reihe von Stücken mit sonst nicht oder nur selten wiederkehrenden Dekorversuchen, wie die zwei großen Kummen mit Lanzenreitern und Windmühlen in Goldstrichelmalerei um 1726, ein Achteckschälchen mit bunten Schnabelgrotesken, auf denen Hirsch und Hunde spazieren, die Teetasse mit großen Schuppenkanten-Ornamenten (Nr. 10, 21), die Doppelhenkeltasse mit drei Purpur-Chinesen über einem Schwarzlot-Medaillon und großen Goldranken auf Lüstergrund usw. Auch in der Sammlung Dr. von Dallwitz in Berlin und anderwärts sind solche, nicht mehr oder nur selten wiederholte Versuchsstücke anzutreffen.

technisch irgendwie unvollkommenen Stücke konnten unmöglich von der Meißner Fabrik gemacht worden sein. Und wenn etwas gar auch künstlerisch mißlungen war, hätte die Fabrikdirektion erst recht die Wiederholung solcher Arbeiten verhindert, zumal ja Höroldt über Anstellung und Entlassung seines Personals fast selbstherrlich entscheiden durfte.

Eine solche diktatorische Gewalt mag allerdings manchen erfindungsreichen Maler veranlaßt haben, Schmuckideen, die der etwas konservative Bergrat aus irgendeinem Grunde ablehnte, zwar während der Arbeitszeit nicht weiter zu verfolgen, jedoch sich in den dienstfreien Stunden davon zu überzeugen, daß sich Einzelheiten, z. B. neue Goldschnörkel- und Goldkalligraphenränder, sehr gut machen, ja daß sich dieses Schmuckprinzip noch weiter ausgestalten und beleben ließ und von verständnisvollen Liebhabern willig gekauft und, wenn auch heimlich, immer wieder begehrt wurde. Dasselbe gilt auch für gewisse Kupferstichvorlagen, namentlich im Rokokogeschmack, die Höroldt in der Fabrik auch lange nicht recht aufkommen lassen wollte. Hatte sich doch bekanntlich Kändler schon 1739 über seinen Vorgesetzten geäußert, daß er „keine neuen Inventiones" bringe, sondern immer nur „die alte Leier"[1]. So mögen manche größeren Leistungen, zu denen der Ehrgeiz, schließlich vielleicht auch eine gewisse künstlerische Opposition gegen den Vorgesetzten die Maler trieb, versteckt entstanden sein. Hierher gehört u. a. ein Meißner Service (mit Schwertermarke und P-Goldmarke) von Ausschußporzellan mit Reliefblumen in der Sammlung Prof. Dr. Darmstädter in Berlin; die flott und sicher gemalten Genrefigürchen (Schäfer, Lautenspielerin usw.) sitzen ausnahmsweise in exzentrisch angeordneten Medaillons, eine problematische Idee, die die Fabrik nie verwirklichte und wohl auch dieser Hausmaler kaum noch einmal wiederholt haben dürfte[2].

Da aber die Haupttriebfeder für die meisten Winkelmalereien Meißner Fabrikangestellter[3] ihr geschäftlicher Vorteil war, wird man sich nicht wundern, auch untergeordneten Arbeiten zu begegnen, die künstlerisch kein selbständiges Interesse bieten, sondern nur schlechtere Wiederholungen und Fortsetzungen der Fabrikmalereien bedeuten und von denselben Händen gemalt sind wie Fabrikerzeugnisse, aber,

[1] K. Berling, Meißner Porzellan, S. 110.

[2] Vielleicht handelt es sich aber in solchen Fällen auch um einmalige Versuche der Fabrik, bei denen Höroldt, um einer aus den Malerkreisen auftauchenden Initiative stattzugeben, schlechtes oder veraltetes Porzellan riskierte, aber Wiederholungen nicht mehr zuließ.

[3] Die Staatliche Porzellanmanufaktur Meißen, bzw. die Bibliothekarin derselben, Frl. Gröschel, hatte die große Liebenswürdigkeit, mir nicht nur die beiden Verordnungen von 1723 und 1761, die hier im Wortlaut wiedergegeben werden, sondern auch verschiedene wichtige Aktenauszüge aus ihren reichen, noch vielfach unbehobenen Archivalien, von denen nur die Jahrgänge 1750 bis 1762 fehlen, zu übermitteln, wofür ich auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank zum Ausdruck bringe.

da man sich nicht alle Farben in genügender Menge verschaffen und die meisten derselben nicht selbst herstellen konnte, nicht so vielseitig ausfielen und, wenn man nur Ausschußporzellan hatte, mitunter so unvollkommen waren, daß nur ein billiger Preis noch die Absatzfähigkeit ermöglichte. Einwandfreies Porzellan aber war unbemalt für die ehrlichen Fabrikmaler fast kaum erreichbar. Einzelne Fabrikangestellte nahmen es allerdings mit der Ehrlichkeit nicht immer genau. Wenn solche Leute nun abgefaßt wurden oder wenn andere es mit ihren Privatgeschäften doch zu toll trieben, dann gibt es immer, wenigstens wenn man ihnen dies nachweisen konnte, umständliche Strafverhandlungen, die uns den großen Umfang der „Pfuscherei" erkennen und noch mehr ahnen lassen und die uns auch die Namen der hauptsächlichsten Delinquenten, namentlich der unverbesserlichen Sünder, urkundlich überliefert haben.

Daß bereits zu Böttgers Lebenszeiten in nicht geringem Umfange weißes Meißner Porzellan von verschiedenen Händen namentlich mit kalter Malerei und Vergoldung dekoriert wurde, haben wir schon kennengelernt. Die erste Verordnung[1] vom 7. April 1723, die sich dagegen wendet und zugleich die aus diesem Grunde eingeführte Unter-

[1] Der in den „Leipziger Post-Zeitungen", III. Stück der XIV. Woche vom 7. April 1723 (Akta 1723, V. fol. 219b) enthaltene Erlaß hat nach der Abschrift von Fräulein Gröschel folgenden Wortlaut: „Nachdem zeithero einige Personen in Dresden und anderer Orten Chur-Sächß. Lande sich gefunden, welche absonderlich weiße Porcellain-Services aus der Königl. Niederlage gekaufft, oder durch andere kauffen lassen, solche bemahlet, mit Golde lacquiret und hernach damit in Dresden und der Gegend, auch im Töplitzer Bade und sonsten hin und wieder haussieren gegangen, und ob wohl diese ihre auf gedachtes Porcelain gebrachte Vergoldung, Mahlerey und Zierrathen, wie sonderlich an denen differenten Farben, daß selbige nicht in die Glasur eingegangen sondern nur erhoben darüber getragen sind sofort wahrzunehmen, mithin diese nachgemahlte Arbeit weder von der gehörigen Feine, noch Beständigkeit, sondern so beschaffen ist, daß solche derjenigen, so in der Königl. Manufactur mit guten Feuer-festen Farben emailliret, vergoldet und nach besonders guten Zeichnungen und Desseins ausgearbeitet, keineswegs zu vergleichen, sie dennoch ihr schlechtes und verfälschtes Guth vor rechtes zu decitiren, auch unter allerhand nichtigen und unwahren Vorgehen, unter andern, als ob solche ihre Waare aus der Königl. Manufactur herkäme, oder gar sie darbey engagiret und Theilhaber waren zum Nachtheil und Miß-Credit sotaner Königl. Manufactur, die Kauffer an sich zu ziehen und selbige zu ihrem Schaden fälschlich zu hintergehen sich unterstanden. So hat man zu Verhütung dessen vors künfftige nöthig befunden, von jedem Service, so in der Königl. Fabrique obgedachtermaßen gemahlet und embelliret worden, zwey Stücke, nehmlich das Thee-Krügel und die Zuckerdose auswendig am unteren Boden mit dem Buchstaben K.P.M. oder Königl. Porcelain-Manufactur zu bezeichnen und zwar mit blauer unter der Glasur dergestalt angebrachter, und zugleich mit selbiger eingebrannter Farbe, daß selbige zwar wohl zu sehen, aber nicht zu fühlen ist, welches sonsten nirgends Praestiret werden kan, immaßen, wenn auch jemand die Buchstaben mit blauem Schmeltz nachmachen, und auswendig auf die Glasur tragen wollte, man solche leichtlich fühlen würde. Die auf erwehnte Art gezeichneten Services nun werden alleyne bey der Königl. Manufactur verfertigt und können von obbemeldten Leuten und Herumträgern, auch sonsten von niemanden also nicht gezeichnet werden; und ist mehr berührte Niederlage, welcher der dazu verpflichtete Factor, Samuel Chladni, vorstehet, zur Zeit in Dreßden auf der Pirnischen Gasse, neben dem Post-Hause in des Herrn Vice-Cantzler Ritters Hause anzutreffen, allwo dergleichen embellirte, nebst allen anderen Sächss. Porcellain-Waren, das ganze Jahr hindurch in einem offenen Gewölbe zu haben sind; darneben werden selbige auch in den drey gesetzten Meß-Zeiten zu Leipzig, und zwar in Auerbachs Hof daselbst von gedachtem Factor Chladni ebenfalls verkaufft. Sollte auch ausser dem nur bemeldten amaillirten Porcelainen jemanden mit bund laquirten oder rot geschliffenen also genannten braunen Porcelaine gedienet seyn, hat selbiger nur an bemeldten Orten in Dreßden und zur Meßzeit in Leipzig sich deswegen zu melden. Welches also hierdurch, auf besondern Befehl zu jedermans Wissenschafft nachrichtlich hinterbracht wird."

glasur-Fabrikmarke K. P. M. bekannt gibt, beschäftigt sich noch nicht mit eingebrannten Farben. Und doch stand schon damals die eingebrannte Schmelzfarbe auf Glasur im Vordergrunde des Interesse, sowohl in der Fabrik, als auch gleichzeitig mit Höroldt bei den mit ihm scharf konkurrierenden anderen Porzellanmalern.

Zu den ersten Friedensstörern in Meißen zählt Johann Gottfried Meerheim[1] mit seinem Sohne David Conrad. Von Haus aus Barbier kommt der alte Meerheim bereits 1711 zu Böttger, wo er sich zunächst in der Blaufarbenkommission hervorzutun trachtet und auch „Commercien-Commissarius" wird. Vielgeschäftig und ausdauernd drängt er sich überall vor, macht sich auch im Laboratorium zu schaffen und gebärdet sich schließlich als Arkanist, in der Hoffnung, 1719 Böttgers Erbe antreten zu können. Nachdem ihm dies nicht gelungen und er nur mit einem Schweigegeld von 300 Talern jährlich abgefunden wird, wirft er sich mit seinen Söhnen auf die Hausmalerei. Schon am 27. Oktober 1719 hatte David Conrad Meerheim an den Minister von Seebach aus der Glashütte Heydelbach Proben von eingebrannten Farben — Blau, Gelb, Braun, Grün, Rot, Schwarz usw., aber noch keine Rubinfarbe — eingesandt, die er nur technisch, nach der „Dauerhaftigkeit im Feuer" zu beurteilen bittet, da er die Malerei nicht gelernt habe, daher auch die „Subtilheit des Auftragens" nicht betonen wolle; da aber sein Gesuch um Anstellung erfolglos bleibt, zumal die Leistungen des gleichzeitig laborierenden Höroldt offenbar als die mehr versprechenden angesehen werden, hilft er dem Vater bei der Hausmalerei. Dieser hatte namentlich 1722 viel weißes Meißner Porzellan mit Farben und Gold dekoriert, die aber „nicht ordentlich eingebrannt" sind, und dieses nicht nur in Dresden, sondern auch in Böhmen, namentlich in der Badestadt Teplitz, billig verkauft, u. a. auch Schokoladebecher und Tassen an einen Grafen von Callenberg, ja sogar einige Maler der Fabrik bewogen, für ihn in seiner Behausung zu arbeiten; der dadurch der Fabrik entstandene Schaden wird auf mehr als 2000 Taler bewertet. Am 31. Oktober 1722 ergeht an ihn der Befehl, seine Gesellen zu entlassen und seine Privatgeschäfte aufzugeben. Obgleich die bei ihm und seinem Sohne vorgenommene Hausdurchsuchung wenig Belastungsmaterial zutage gefördert zu haben scheint, wiederholen sich die Aufforderungen an ihn sowie die wortreichen aber inhaltsarmen Rechtfertigungen von Vater und Sohn noch einige Male, bis ihm am 1. Juli 1723 seine Pension entzogen wird. Die Winkelmalerei wird aber auch in den folgenden Jahren fortgesetzt[2]. Noch am 15. Februar 1735 versuchte Meerheim in einem Gesuche an den Grafen Brühl

[1] Meißen, Fabrikarchiv; Akta 1712, XV. f. 24; 1712 f. 147.b; 1719, I f. 136 (Bericht Steinbrücks) und f. 500 ff.; 1722 f. 152 und 247; 1723 f. 23, 30.b, 31, 69, 227—35, 243 und 330; 1735, XXII f. 36. — Vgl. auch Engelhardt, Böttger S. 84, 462, 511 ff. — E. Zimmermann, Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans, S. 301.

[2] K. Berling, Meißner Porzellan, S. 33. (Nach den Akten des sächs. Hauptstaatsarchivs in Dresden).

seine Pension wiederzuerlangen und droht bald darauf, im Weigerungsfalle mit Kirchner eine Porzellanfabrik in Potsdam errichten zu wollen. Man fürchtet ihn aber in Meißen nicht mehr. Tatsächlich finden wir einen Meerheim als Farbenlaboranten 1762 bei Gotzkowski, dann an der kgl. Porzellanfabrik in Berlin, wo er als wenig brauchbar bezeichnet wird und bald stirbt; aber dieser heißt Ferdinand Ludwig von Meerheim[1]; wie er mit Johann Gottfried zusammenhängt, wurde bisher noch nicht aufgeklärt.

Eine ähnliche Rolle wie die Familie Meerheim spielt auch der ehemalige Tischler und seit 1709 Inspektor bei der kurfürstlichen Schleif- und Poliermühle Johann Georg Mehlhorn[2] mit seinen drei Söhnen, die alle der Meißner Fabrik recht viel Scherereien bereiten. Obwohl dem Vater bereits 1712 der Diebstahl von einem halben Zentner roter Masse auf der „Steinbäckerei" zur Last gelegt wird, gewinnt dieser doch das Vertrauen Böttgers, der ihn im April 1715 als Spion in die Konkurrenzfabrik für braunes Geschirr, nämlich zu Samuel Kempe nach Plaue a. d. Havel, schickt; ob er in dieser diplomatischen Mission nicht gar eine Doppelrolle gespielt hat, läßt sich nur vermuten[3], nicht beweisen. Jedenfalls bleibt J. G. Mehlhorn auch nach Böttgers Tode in der Fabrik, wo er sich hauptsächlich mit Blaumalerei unter Glasur zu beschäftigen hat, die ihm auch 1720 gleichzeitig mit David Köhler, aber offenbar nicht restlos gelingt[4]; den dafür ausgesetzten Preis von 1000 Talern bekommt er jedenfalls nicht. Inzwischen war auch sein Sohn Johann Gottfried Mehlhorn 1719[5] zunächst als Former, seit 1720 als Maler an der Fabrik angestellt worden, nachdem er sich auch eine Zeitlang in der Oberlausitz herumgetrieben hatte. Aber das Urteil über beide lautet (1719) ungünstig; bei ihm und den Söhnen sei „alles lauter Wind und Maulmacherey, wie mit Meerheimen," er könne weder lesen noch schreiben, auch der Sohn sei im Soldatenleben verdorben, „ein liederlich Früchtgen". Tatsächlich malt dieser (1721) nur einen Tag der Woche blau „auf dem Schloß", d. h. in der Fabrik, „die anderen zu Hause", was mit Genehmigung der Kommission geschähe; obwohl er sich mit Höroldt in Wett-

---

[1] Lenz, Berliner Porzellan, S. 13.

[2] Meißen, Fabrikarchiv; Akta 1712, XV f.; Geschichtsband 1717, XIX f. 196 und 222; Akta 1719. I f. 224,b; 1720, II f. 18, 278 und 384; 1721, III f. 67, 73, 111b, 126, 184, 188, 203b, 235; 1722 f. 156b; 1735, XXII f. 84 und 296, XXIII f. 50 und 211. — K. Berling, Meißner Porzellanmanufaktur, p. 7, 11, 22 und 188; Engelhardt a. a. O., S. 410, 521 und 554; E. Zimmermann a. a. O., S. 171, 172, 193, 254 usw.

[3] Justus Brinckmann, Führer durch das Hamburgische Museum II, S. 491; E. Zimmermann a. a. O., S. 193 vertritt die entgegengesetzte Ansicht. Vgl. auch E. Zimmermann: Plaue a. d. Havel, in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, 1908, S. 607.

[4] Nach J. Chr. Kundmann (zitiert in Schlesiens Vorzeit, III, S. 111). — Vgl. E. Zimmermann: Die Anfänge der Blaumalerei im Meißner Porzellan; Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen, II, S. 74.

[5] Seidlitz nennt ihn bereits als alleinigen „Schilderer" des guten Porzellans in Meißen (1716); und E. Zimmermann a. a. O., S. 172 sagt, daß er stets nur in Dresden lebte und arbeitete. Die Fabrik-Akten bekunden jedoch, daß er am 3. August 1719 als Former in Meißen angestellt wird, am 1. Februar 1720 zu malen beginnt und erst im März 1722 nach Dresden geht.

bewerb zu treten vermißt, fallen alle Proben seiner Malerei, selbst auf Fayence, kläglich aus; da er überdies große Farbenmengen unterschlagen haben soll, wird er wieder unter die Former zurückversetzt, was ihm aber nicht recht ist; im März 1722 geht er nach Dresden. — Nachdem Graf Hoym an die Spitze der Fabrik getreten war, wird der alte Mehlhorn ohne Pension entlassen, nach Hoyms Sturz mit seinen drei Söhnen wieder an der Fabrik angestellt; Gesuche, Beschwerden, Verbesserungs-Vorschläge und Erpressungsversuche nehmen auch in den folgenden Jahren kein Ende. — Als der alte Mehlhorn am 15. Februar 1735 plötzlich stirbt, sitzen seine drei Söhne „der Holländer, der Blaumaler



239. Teekännchen mit eisenroter Landschaftsmalerei, vielleicht von J. G. Mehlhorn. Meißen, um 1720. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

und der Former“ im Arrest und kommen nach fünfmonatlicher Haft in Meißen nach Waldheim ins Zuchthaus. Der zweite Sohn Johann Gottlieb Mehlhorn war nämlich im Juni 1734 als Maler und „Lacquierer“ in der Fabrik auf Probe angenommen worden, muß es jedoch mit seinen Brüdern schon recht toll getrieben haben; der dritte Bruder Johann Ernst Mehlhorn droht Ende 1735 im Zuchthaus mit einem Hungerstreik, nachdem die „Bayreuther Verschwörung“, nämlich die Anwerbung der drei Brüder durch ihren Haftgenossen, den Meißner Porzellanmaler Thausend, für eine Porzellanerzeugung in Bayreuth mißlungen war. — Während dem alten Mehlhorn nur eine Verschleppung von Blaumalergeheimnissen in die Fabrik von Friedrich August Gilze nach Kassel (die jedoch vor 1766 nur Fayence erzeugte) nachgesagt wird, gelingt es einem seiner Söhne,

nämlich dem Johann Gottlieb, der 1748 mit dem Meißner Maler J. G. Heinze zur Abwechslung auf der Festung Königstein gefangen sitzt, mit diesem von hier zu entfliehen und ein unstetes Vagantenleben zu führen, das ihn nach Prag, Wien und Holitsch verschlägt[1], bis er schließlich 1754 sogar als Mitbegründer der Fabrik in Kopenhagen[2] auftaucht, aber sich weder hier noch seit 1760 in dem benachbarten Kastrup bewährt, daher 1762 entlassen wird.

Weder von einem Meerheim noch von einem Mehlhorn sind bisher signierte Arbeiten zum Vorschein gekommen, obwohl namentlich von dem erstgenannten und seinem Sohne und deren Gesellen große Mengen bunt bemalter und vergoldeter, aber zum Teile schlecht gebrannter Stücke gemacht worden sein müssen, die wohl wegen ihrer künstlerischen Minderwertigkeit nie geschätzt waren und daher auch meist längst vernichtet sein mögen. Übrigens fühlte sich J. G. Meerheim offenbar mehr als Arkanist, wie dies noch stärker bei der Familie Mehlhorn bemerkbar ist, die sich vorwiegend der Unterglaser-Blaumalerei widmet, aber auch beständig Beweise ihrer Impotenz liefert. Technisch und künstlerisch unvollkommene Muffelfarben-Malereien in Eisenrot um 1720 kann man zum Teil auf die Rechnung von Johann Gottfried Mehlhorn setzen, so vielleicht — mit allem Vorbehalt — das Teeservice mit den eisenroten Landschaften in der Sammlung G. Tillmann in Hamburg (Abb. 239 und 240), das der gleichzeitigen Meißner Fabrikmalerei[3] nicht gleichkommt; sicherlich waren aber auch andere Kräfte in der



240. Teetasse mit eisenroter Landschaftsmalerei, vielleicht von J. G. Mehlhorn. Meißen, um 1720. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

[1] K. Berling, Meißner Porzellan, S. 46 und 111.

[2] J. Brinckmann a. a. O., II., 457 (nach Nyrup und Madsen) und J. W. Frohne: Danske Fajancer; Kopenhagen 1911, S. 8.

[3] Vgl. E. Zimmermann, Erfindung und Frühzeit, S. 227.

gleichen Weise tätig; die Windmühle auf der einen Teetasse, die etwa an das von den Mehlhorn auch gepflegte „Delphter Geschirr“ anklingen mag, beweist wenig, da gerade holländische Motive aller Art damals in der Keramik zu den Selbstverständlichkeiten gehörten. — So unbequem die beiden genannten Familien jahrzehntelang der Fabrik gewesen sind, von einer künstlerischen Konkurrenz, die durch sie der Manufaktur entstanden wäre, kann jedenfalls keine Rede sein.

In dieser Beziehung wurden der Fabrik jedenfalls zwei andere Porzellanmaler, die auch Hausmalerei trieben, gefährlicher, nämlich Dieze und Schindler, von denen auch jeder wieder zurückgeholt und als „verlorener Sohn“ wieder in Gnaden aufgenommen wurde.

Augustin Dieze[1] ist 1696 in Rochlitz geboren. Seine Einführung mochte wenig empfehlenswert sein; denn zunächst erfahren wir von allerlei persönlichen Schulden, wegen deren er sogar bereits ein halbes Jahr Arrest abgesessen hat; anderseits hat er 1723 eine Forderung von 79 Talern an einen Baron und Trabantenhauptmann, auf dessen Gütern im Wendischen er „mit vieler Mühe und sauerem Schweiße verfertigte Mahler-Arbeit“ geleistet; keramischer Art wird diese Arbeit wohl nicht gewesen sein. Aber Dieze muß schon etwas gekonnt haben, da sich Höroldt nicht abschrecken läßt, ihn als Kunstmalergesellen aufzunehmen; am 4. Oktober 1725 leistet der 29jährige dem leitenden Hofmaler den Treueid. Die ersten Jahre bewährt er sich auch gut, so daß ihm sogar die Aufsicht über die anderen Malergesellen übertragen wird; im Stücklohn findet er ein gutes Auskommen für sich und sein Weib. Aber dann folgt ein Krach mit Höroldt, gegen den er und seine Frau Intrigen angezettelt hatten, und er wird entlassen. In das Jahrzehnt von Anfang 1731 bis 1740 fällt nun seine Hausmalerperiode. Obgleich sich Höroldt in seinem Bericht an den Grafen Hoym vom 24. Februar 1731 über seine „Pfuscherey“ recht wegwerfend äußert und es zu verhindern trachtet, daß Dieze „das weiße Geschirr, so er unter der Hand zeithero erlanget, mit seinen vermeintlichen Farben zu bestreichen und selbige zu verträdeln“ in die Lage versetzt würde, so gesteht er ander-

[1] Meißen, Fabrikarchiv; Akta 1723, V f. 376; 1724, VI f. 103, 112, 156, 157, 160, 164ff., 268ff.; 1725, VII f. 278ff., 282b, 306; Rapports 1725 f. 109; Akta 1731, XII f. 30b und f. 78b; 1740 f. und 287b; Registratur vom 16. April 1763; Akta 1764, Spezifikation für August; Reglements 1767—78, Etat 1769 f. 15. — Dresdner Hauptstaatsarchiv. Loc. 1341, Vol. V f. 241ff., bes. 248 und 248 v., 278 v. und 280 v. — Vgl. auch K. Berling, M. Porzellan, S. 55 und 111, M. Porzellanmanufaktur, S. 49. — Ob und wie Augustin Dieze mit jenem, auch in Meißen tätigen Fabrik-Porzellanmaler Christian Gottlieb Tietze zusammenhängt, der nur einmal 1744 kurz erwähnt wird (W. Loose, Lebensläufe, S. 89), ist nicht feststellbar; C. G. Tietze wird als der Sohn eines Eisen-, Siegel- und Wappenschneiders in Dresden genannt, wo uns ein Goldarbeiter Johann Friedrich Dietze 1692—1751 (Thieme-Becker, Lex. IX, S. 274; nicht bei Rosenberg) begegnet. Auch sonst ist der Name in verschiedenen Schreibweisen recht häufig, aber in der Keramik kennen wir nur noch einen Blaumaler Joh. Christian Friedrich Dietz in Wallendorf zwischen 1794 und 1798 (Stieda) und einen S. C. C. Dietz als Unterschrift einer Silhouette auf einem Kompottgefäß von Gera im Bethnal-Green Museum von London, Nr. 240.

seits im selben Schriftstück zu, daß „dieser Mensch" die „Praeparirung derer Farben" von niemand anders als von ihm selbst gelernt habe und läßt bereits durchblicken, daß es ihm nicht unangenehm wäre, wenn Dieze unter den alten Bedingungen wieder bei ihm arbeiten wollte. Dies ist nun nicht gleich eingetreten. Erst ein Dezennium später, am 10. August 1740, finden wir Dieze wieder unter den Fabrikmalern nach Stücklohn verzeichnet; als solcher, bald auch als ein Abteilungsvorstand, scheint er nun bis an sein Lebensende — wohl auch in den Jahren 1750—62, aus denen die Fabrik-Akten fehlen — treu gedient zu haben, denn als er sich 1764 um ein monatliches „Tractament" von 20 Talern und um einen Vorschuß von 30 Talern bewirbt, gibt ihm der Bergrat Höroldt eine warme Befürwortung, in der seine „von jeher bezeigte gute conduite" zum Ausdrucke kommt. Die Mißhelligkeiten mit dem früheren „Banqverotirer" waren also vergessen. — Die einzigen Arbeiten, die in den Fabrik-Akten (August 1764) näher verzeichnet werden, sind „12 Copgen mit holländischen Bauern" und 6 große Stücke derselben Art. — Dieze stirbt am 17. März 1769 im 74. Lebensjahre.

Mit den Namen Philipp Ernst Schindler[1] gibt es zwei gute Porzellan-Miniaturmaler, nämlich Vater und Sohn, die beide an der Meißner Manufaktur angestellt waren; beide waren zeitweilig auch Hausmaler. Ph. E. Schindler der Ältere, geboren 1695 in Dresden als der Sohn eines kurfürstlichen Silberdieners, leistet am 4. Oktober 1725 dem Hofmaler J. G. Höroldt den Treueid als Malergeselle und wird im September 1733 als Fabrikmaler endgültig angestellt; er arbeitet wie alle anderen zunächst im Stücklohn seine Porträts und Tabatièren, bittet den König aber bereits im nächsten Jahr um ein ständiges, monatliches „Tractament". Am 16. Februar 1741 ersucht er, als seine Kunst durch den Bergrat von Heynitz angezweifelt worden war, um eine „commissarische Approbation seiner Arbeit". Nebenbei war er auch „Fortifikationsverwandter" in Meißen, und gelegentlich seiner zweiten Verheiratung 1753 wird er auch „Kondukteur der Kriegsbaukunst" genannt. In den Jahren 1748, 1754 und 1763 ist er in Meißen ebenfalls urkundlich feststellbar und stirbt daselbst am 14. Juli 1765[2], nachdem er zwischen 1755 bis 1763 ein Monats-Traktament von 180 Talern erreicht hatte und in seinen letzten Lebensjahren zum Vorsteher des Malerkorps emporgerückt war. Zu Klagen hat er nur einmal Anlaß gegeben, als er um 1730 „ohne Abschied von der Arbeit gegangen", um mit den Farben, die er sich gleichzeitig mit Dieze in der Fabrik angeeignet hatte,

---

[1] Meißen, Fabrikarchiv; Akta 1725, VII f. 306; Rapport 1725 f. 109; Akta 1733, XIX f. 306b; 1734, XX f. 10, XXI f. 300; 1740, XXXIII f. 75; 1741, XXXV f. 34—35; 1764, T, IV, F. 140b und 141.

[2] W. Loose, Lebensläufe Meißner Künstler, S. 82.

„Pfuscherei“ zu treiben[1]. Lange kann aber diese Extratour nicht gedauert haben, da wir ihn ja schon 1733 wieder als Fabrikmaler fanden. — Nicht so leicht einzufangen dagegen war sein als Künstler übrigens offenbar stärkerer Sohn Philipp Ernst Schindler der Jüngere, der 1723 zu Dresden zur Welt gekommen sein soll und schon im Mai 1740 in der Meißner Fabrik als Malerlehrling aufgenommen wird, zumal er in der Miniaturmalerei seinem Vater bereits fast gleich käme. Schon am 15. August 1740 beschwert sich Höroldt bei seiner Kommission über das „heimlich Malen, Einbrennen und Laborieren mit Farben, besonders Purpur-Farben“; „es stehet zu befahren, daß es einer dem andern erlernt, folglich werden alle Mahler zuhause nach pfuschen und am Ende alle Leute das Arcanum erlernen, wiederum des Mahlers Schindler sein kleiner Sohn die Purpur-Farbe zu machen in der Schreibe-Schule von des Mahlers Heinzens seinem Sohne erlernt, welcher letztere vorgegeben, wie sein Vater, nehmlich Heinze, sothane Zubereitung des Purpurs mit allen reellen Umständen zuhause tractieren thäte“[2]. — Schindler junior ist aber schon eines schönen Tages 1744 — ohne Vorwissen seiner Eltern, die er brieflich ebenso um Verzeihung bittet wie Höroldt — aus Meißen verschwunden; diesmal ist ein weibliches Wesen die Ursache[3]; wohin er sich zunächst wendet, wissen wir nicht; vielleicht malt er in den nächsten Jahren vorwiegend oder gar ausschließlich Email und nicht Porzellan; erst seit dem 22. September 1750 ist er in Wien nachweisbar, wo er nach der Bemalung von zwei Probedosen mit den Bildnissen des Kaisers und der Kaiserin für den Grafen Chotek sofort Anstellung findet und rasch Karriere macht. Er verbessert in der Porzellanfabrik nicht nur die Gold- und besonders die Purpurmalerei, wobei er seine Meißner Jugenderfahrungen verwenden kann, sondern zählt zu den besten figuralen Malern im Fache des Porträts, der Watteau- und Bauernfiguren, Schlachtenbilder, Jagden, Schäferszenen und Amoretten; daher wird er auch 1770 als Nachfolger J. S. Fischers Malereidirektor in der Wiener Fabrik, 1777 als Nachfolger A. Anreiters Arkanistenadjunkt, 1781 als Nachfolger Klingers auch Arkanist, als welcher er schließlich auch die blaue Masse für Wedgwood-Nachahmungen erfindet. Als er bereits 1772 seine Mitmaler gegenüber dem strengen Hofrat von Kestler mit Entschiedenheit verteidigt, erfahren wir, daß es ihm nicht recht ist, daß auch ihm das Laboratorium nach Feierabend wie an Sonntagen gesperrt wurde. Diese Maßnahme, die

---

[1] Dresden, Hauptstaatsarchiv; Loc. 1341, Vol. V. Acta die Porcellaine-Manufactur betr. ao. 1731, f. 241 ff., 278 v. und 281 v. — Vgl. auch K. Berling, M. Manufaktur, S. 18 und Anm. 79.

[2] Meißen, Fabrikarchiv; Akta 1740, f. 261 b. ff.

[3] Folnesics-Braun, Wiener Porzellanmanufaktur, S. 46, 53, 66, 67 usw., besonders mit Benützung der Urkunden des Dresdner Hofstaatsarchivs III. Bl. 97 (84) unter 224 und 261, Bl. 99 (66); Loc. 1343, Vol. XV. a. Bl. 78 und 898. — Ob seine Liebesaffäre zur späteren Heirat oder auch zum Übertritt zur katholischen Religion geführt hat, wird daselbst nicht gesagt. — Vgl. auch Folnesics in „Kunst und Kunsthandwerk“ 1904, S. 285.

eine Erschwerung der heimlichen Winkelmalerei bedeuten kann, mochte auch dem Schindler, wenn er in Wien Porzellan oder Email auf eigene Faust zu dekorieren fortgefahren haben sollte, natürlich nicht erwünscht gewesen sein. Als Sorgenthal die Direktion der Fabrik übernimmt und diese zur höchsten Blüte bringt, war die Zeit Schindlers, der sich aber doch auch des Lobes seines neuen Direktors erfreuen durfte, vorüber, obwohl er erst 1791 seine Arkanistenstelle an den tüchtigen Leithner abtrat; am 14. August 1793 ereilte Schindler der Tod[1]. Noch 1780 hatte der sächsische Gesandte in Wien alles aufgeboten, um ihn mit einem Jahresgehalt von 1200 fl. für Meißen zurückzugewinnen; dieser war aber in der Donaumetropole so festgewurzelt, daß er diesen Antrag ablehnte.



241. Untertasse mit bunten Chinoiserien in Höroldt-Art. Meißner Hausmalerei, um 1730. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

Daß bisher weder von A. Dieze, den wir als Maler holländischer Bauernszenen kennengelernt haben, noch von den diesem überlegenen beiden Philipp Ernst Schindler irgendein bezeichnetes Porzellanstück an den Tag gekommen ist, muß sehr bedauert werden, da sie ohne Zweifel die höchsten Potenzen der sächsischen Hausmalerei vertreten. Von Philipp Ernst Schindler jun. besitzen wir wenigstens einzelne Porzellane aus seiner Wiener Zeit, die zwar auch nicht signiert sind, ihm jedoch, wie die schöne Tasse mit dem Brustbild des deutschen Kaisers Franz I. im Wiener Österreichischen Museum[2], mit der größten Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden können. Nur

[1] Die falsche Todesangabe „1810“ bei Lemberger, Bildnisminiatur in Deutschland, S. 173, beruht vielleicht auf der ebenso unrichtigen, aber wenigstens weniger bestimmten Mitteilung in Naglers Künstlerlexikon (XV, S. 236), daß Ph. E. Schindler „im ersten Decennium des 19. Jahrhunderts“ gestorben wäre. — Von unserem Schindler ist übrigens der ebenfalls an der Wiener Porzellanfabrik angestellte Blumenmaler Josef Schindler zu unterscheiden (Malernummer 24), der zwischen 1801 und 1863 nachweisbar ist, jedoch die Jahre 1813 bis 1816 nicht in der Fabrik zugebracht hat; er wird in dieser Zeit vielleicht Hausmalerei getrieben haben (Folnesics-Braun a. a. O., S. 217). — Der übrigens unbedeutende, zwischen 1762 bis 1784 auch in der Wiener Fabrik beschäftigte Türkenbecher-Maler Josef Schindele hat nachweislich vor 1770 auch, und zwar blaue Vogelmuster-Porzellane, zu Hause noch auf eigene Faust überdekoriert (Folnesics-Braun a. a. O., S. 72).

[2] Abb. in Folnesics-Braun a. a. O., S. 58. — Vgl. auch E. W. Braun in „Kunst und Kunsthandwerk“ 1905, S. 390.

auf einigen Kupfer-[1] und Goldemaildosen findet sich die auf denselben Meister bezügliche Signatur „Schindler", wie im Maximilianmuseum von Augsburg auf der reichen ovalen, dunkelblauen Rokokodose mit den sehr farbenfreudigen holländischen Bauernszenen in der Art Teniers d. J., die mit kleinen gelbgrünen[2] Camayeu-Landschaftsbildchen abwechseln (Tafel 23). Aber gerade solche Malereien, die überaus sorgfältig, ja geradezu geleckt ausgeführt sind und an Buntheit mit den lebhaftesten Augsburger Emaildosen — die sächsische Heimat des Malers würde man hier zuletzt vermuten — wetteifern, geben uns leider keine Anhaltspunkte für die Zuteilung von sächsischen Porzellanmalereien an ihn. Nur den Sujets nach wird man wohl eine Beziehung von Dieze oder Schindler zu dem Hausmaler F. Mayer in Preßnitz für möglich halten dürfen.

Neben so tüchtigen Kräften, die doch über kurz oder lang wieder ihre Tätigkeit in die Fabrik zurückverlegten, gab es aber gerade in Meißen eine ganze Reihe von Porzellanmalern, die nicht daran dachten, ihre Stellung in der Fabrik aufzugeben, aber doch in einer mehr oder weniger rege betriebenen Hausmalerei einen lohnenden Nebenerwerb fanden. Trotz aller Verordnungen und Strafen wollte die „Pfuscherei" unter den Angestellten kein Ende nehmen. Namentlich als sich im Siebenjährigen Krieg und während der Besetzung von Meißen durch die Preußen alle Bande der Disziplin lockerten, wurde die Malerei auf eigene Faust im größten Umfange fortgesetzt.

Noch einmal versuchte der König Friedrich August III. von Sachsen-Polen, diesmal in besonders feierlicher Weise, durch ein „hohes Königliches Generale" vom 27. Aug. 1761, das gedruckt an alle Stellen im Lande zur Versendung gelangte und den Angestellten wiederholt eingeschärft wurde, dem Mißstand zu steuern. Der Wortlaut dieses Erlasses[3] sei hier wiedergegeben.

Hohes Königliches Generale vom 27. August 1761.

Von Gottes Gnaden, Friedrich August, König von Pohlen etc., Herzog zu Sachsen, Julich, Cleve, Berg, Engern und Westphalen ect. Chur-Fürst ect.

Wir vernehmen mit besonderem Mißfallen, wasgestalt gegen Unser ausdrückliches Verboth, seit einiger Zeit, eine beträchtliche Quantität weißen Meißnischen Porcellain-Geschirres, durch unerlaubten Handel in Unseren Landen, in solcher Leuthe Hände gekommen, welche diese Porcellaines von allerhand Sortiments und Figuren, ja so gar von gantzen Tafel-Servicen in

[1] Ein ovaler Dosendeckel mit einer blau-grünen Familienszene bei H. Ball in Dresden (1923) trägt die Bezeichnung „Schindler fec."

[2] Die gelbgrüne „Gänsekotfarbe", „merde d'oie", die am französischen Königshof das gelbbraune „caca Dauphin" ablöste, wurde, wenn auch nicht so häufig wie diese, auch in Deutschland vielfach als Modefarbe übernommen.

[3] Meißen, Fabrikarchiv; Akta 1763—64 f. 48.



Goldemaildose, bunt mit gelbgrünen Landschaftsbildchen; bezeichnet von (Ph. E.) Schindler, um 1750.
Augsburg, Maximilianmuseum.



ihren Quartieren zu bemahlen und nachgehends in dazu adaptirten Öfen einzubrennen sich unterfangen.

Wann dann nun sothanen Unfug ernsten Einhalt zu thun um so nöthiger seyn will, da dergleichen gepfuschte vor ächte Meißnesche Mahlerey ausgegeben und dafür an ein- und ausländische Abnehmer, welche den Unterschied zwischen guter und ächter Arbeit mißkennen, verkauffet, dadurch aber so wohl das Publikum hintergangen als zugleich das Vertrauen und die Achtung gegen die Tüchtigkeit derer Waaren von Unserer Porcellain-Manufactur, in der Folge der Zeit, geschwächet und dem darmit treibenden Negotio nicht geringer Nachteil zugezogen, auch annebst den Eingang zu mancherley Parthierereyen und Unterschleiffen bei den Fabrique selbst eröffnet wird:

Und Wir daher angeregte Pfuscherey des Porcellain-Bemahlens und Einbrennens bey unnachbleibenden Gefängnis — auch nach Befinden Vestungs-Bau- oder noch empfindlichere Straffe hierdurch zu untersagen, Uns veranlasset sehen;

Alß ist hiermit Unser Begehren, diese Unsere Willens-Meinung im Amte bey . . . . . und in dessen Bezirk ohne Anstand behörig bekannt machen und darmit dargegen nicht gehandelt werde, ein wachsames Aufsehen richten, insonderheit aber auf Unsere Porcelain-Manufactur-Commission, oder allein auf Unsers Commercien-Raths, George Michael Helbigs, Requisition und Anzeige, gegen diejenigen Personen, welche über obenerwehnte unerlaubte Arbeit betreten, oder daß sie dergleichen gefertiget, bey ihrer Vernehmung entweder selbst bekennen oder dessen überwiesen werden, sonder Attendirung einigen Einwendens und Appellirens, so fort mit der Hafft und Hinwegnehmung derer vorgefundenen Porcelaines verfahren, und die Übertreter mit Gefängniß belegen: Dafern sich aber Umstände ereignen solten, welche die Vergehung aggraviren möchten, mithin einer strengeren Ahndung, nach vorgängiger Untersuchung würdig wären, darüber jedesmahl zu Unserer Landes-Regierung Bericht erstatten, und von selbiger weitere Verhaltungsvorschrifft erwarten, auch denen sämtlichen einbezirkten Schrifft- und Ambts-Sassen von Ritterschafft und Städten, und zwar denen ersterer Krafft dieses, denen letzteren aber sonst gewöhnlichermassen, daß sie sich wider obernannte Porcelain-Mahlerey-Pfuscher in gleicher Masse benehmen sollen, mittelst ungesäumter Herumsendung ein oder mehrere Patente behörige Andeutung thun. Daran geschieht Unsere Meynung.

Datum Dreßden, den 27. Aug. 1761.

Aber selbst dieses „Generale“ war nur ein Schlag ins Wasser. Auch in den folgenden Jahren hört die Hausmalerei unter den Meißner Fabrikangestellten nicht auf. So wird z. B. am 18. Dezember 1762 mit den beiden Fabrikmalern Christian Gottlieb Exner und Christian Friedrich Röder, „welche eingestandenermaßen neuerlich nicht nur Mahler-Pfuscherey getrieben, sondern auch auf porcelaine-Farben laboriret“, ein Gerichtsprotokoll aufgenommen[1]. Und einige Tage später wird eine ganze Reihe weiterer Maler, die „wegen Porcelain Mahler-Pfuscherey in Verdacht sind, registrirt“ und ihnen das „Generale“ von 1761 nochmals eingeschärft, nämlich am 22. Dezember



242. Relief-Tasse mit bunten Chinoiserien in Höroldt-Art. Meißner Hausmalerei, um 1730.
Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

1762[2]. Außer dem uns schon als Hausmaler wie auch als Emailleur bekannten Christian Friedrich Herold (Heroldt) sind es folgende: Carl Gottlob Schneider, Christian Adolph Haynemann[3], Johann Gottlob Hahnefeld, Gottfried Leberecht Borßdorf, Christian Gottlob Schönbach, Friedrich Balthasar Keil, Friedrich Gottlob Schmidt, Johann Carl Schütze und Johann Gottlob Freygang. — Und das werden wahrscheinlich nicht einmal die einzigen gewesen sein, zumal man wirklich guten Kräften gegenüber, um sie nicht wie den jüngeren Schindler zu verlieren, wohl auch etwas Nachsicht

[1] Meißen, Fabrikarchiv; Akta 1763—64 f. 50.

[2] Meißen, Fabrikarchiv; Akta 1763—64 f. 50b. — Wenn die Akten von 1750 bis 1762 nicht ganz fehlen würden, hätten wir sicherlich noch eine viel stattlichere Liste Meißner Hausmaler überliefert erhalten.

[3] Zu unterscheiden von „W. Heinemann“, der sich auf einer Schokoladetasse mit feinen Soldatenfiguren (Auktion C. Hammer-Stockholm II, Köln, 1893, Nr. 336) nennt.

wird haben walten lassen. Wenn man energisch durchgriff, hatte man den Schaden zu tragen. So wird uns 1764 berichtet, daß der gute Prospekt- und Bataillenmaler Johann Balthasar Borrmann (1725—84) geradezu „durch den Cammer-Commissarius Lorentz nach Berlin getrieben wurde, weil dieser hinter seine Maler-Pfuschereyen gekommen“[1]; es ist dies derselbe Porzellanmaler, der neben Clauce, Böhme und Klipfel, die alle von Meißen nach Berlin gegangen waren, daselbst bald eine wichtige Rolle spielte und unter anderem 1772 das Dessertservice mit russisch-türkischen Schlachtenszenen zu bemalen hatte, das Friedrich der Große der Kaiserin Katharina von Rußland schenkte.



243. Teetase mit bunten Chinoiserien in Höroldt-Art. Meißner Hausmalerei, um 1730. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

Schon daraus, daß 1764 die Meißner Buntmaler, darunter alle der Pfuscherei Verdächtigen von 1762, ihr Interesse gegenüber dem Geschirrschreiber Pezold[2], der bis 1762 die Austeilung der Geschirre an die Maler besorgt hatte, gemeinsam und einheitlich vertreten, kann gefolgert werden, daß sie sich nicht nur über kränkende Behandlung und niedrige Taxierung ihrer Arbeit, die die Hauptpunkte ihrer Beschwerde bildeten, zu beklagen hatten, sondern daß ihre Wünsche nach weißem Porzellan nicht erfüllt worden sein mögen. Dem Pezold wird vorgeworfen, daß er sich bei der Verteilung durch Neujahrsgelder und andere Geschenke bestechen lasse, was dieser vor der Kom-

[1] Meißen, Fabrikarchiv; Akta 1764, III f. 60; er wird hier (ohne Angabe der Vornamen) „Bormann“ geschrieben.
[2] Meißen, Fabrikarchiv; Akta 1764, III f. 31 b.—48 b. und 57—86. Registratur vom 18. Februar 1764.

mission nicht ganz zu widerlegen vermochte. Es waren also auch nach dem „Generale“ des Königs noch genug Möglichkeiten gegeben, sich weißes, vielleicht sogar fehlerfreies Porzellan zu verschaffen, wenn man nur andere an seinem Verdienst teilnehmen ließ.

Da es aber in Meißen zum größten Teil dieselben Kräfte sind, die sowohl als Fabrikmaler wie auch als Hausmaler in Betracht kommen, ist eine Abgrenzung hier natürlich ganz ausgeschlossen. Wenn wir auch ungleich mehr als Hausmalerei anzusprechen haben werden, als dies bisher geschah, so sind wir doch — zumal auch hier neuere geschickte Fälschungen in großer Zahl noch weitere Verwirrungen herbeiführen — nur in wenigen Fällen in der Lage, die Hausmalereien als solche zu erkennen. Wir können nur im allgemeinen annehmen, daß wirklich gute Malereien auf recht mangelhaftem, im Brande verzogenen oder gar rissigem Porzellan zur Zeit Höroldts mehr außerhalb der Fabrik entstanden sein werden, wie natürlich auch alle späteren, mit Ausschußschnitt bezeichneten, aber doch bemalten Stücke seit der Punktzeit außerhalb der Fabrik dekoriert sind. Nicht Fabrikerzeugnisse sind gar manche Malereien auf zwar guten, aber nicht mehr recht gangbaren Reliefporzellanen, die zum Teile noch aus der Böttgerzeit übrig geblieben sind, oder auf Servicen, deren Teile nach der Fabrikgewohnheit der betreffenden Zeit nicht ganz zusammenpassen[1]. Mitunter mag auch die Deckel-Innenseite einer Tabakdose, die früher gar nicht bemalt war, einen nachträglichen Dekor erhalten haben. — Das ganze Repertoire der Höroldtzeit wird naturgemäß auch



240. Kupferemaildose mit Chinoiserien in Höroldt-Art; Dresden, um 1730. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

[1] Nicht zu verwechseln damit sind jene Serviceteile, die häufig als Ersatz zerbrochener Stücke durch nachträgliche Bestellung hinzukamen; hier kann bis zu einem gewissen Grad das Porzellan in Material und Form sehr gut zusammengehen, aber die Malerei verrät bei näherer Prüfung in Zeichnung oder Farbe die Hand des Kopisten, so daß diese Stücke im Dekor aus den übrigen herausfallen.



245. Kupferemailteller mit Arkas und Kallisto in Goldmalerei; Dresden, um 1740. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

außerhalb der Fabrik wiederholt worden sein; aber nur in solchen Stücken, die die geläufigen Motive, wie „indianische“ oder deutsche Blumen, Uferlandschaften, Holländer-Szenen oder namentlich die Höroldt-Chinoiserien[1], recht schwach wiedergeben oder die Goldspitzen-Kartuschen versimpeln, wird man zum Teil Hausmalereien erkennen können, da sie Höroldt, der den Ruf der Fabrik streng wahrte, als Fabrikerzeugnisse nicht durchgelassen hätte. Aus der unabsehbaren Fülle solcher Erzeugnisse seien nur eine Untertasse und zwei Teetassen mit Unterschalen aus der Sammlung G. Tillmann in Hamburg (Abb. 241, 242 und 243) als Beispiele wiedergegeben. Nicht weniger charakteristisch ist auch ein silbermontierter Walzenhumpen der Sammlung Dosquet-Berlin[2] oder eine frühe Relieftasse der Sammlung de Zoubaloff in Moskau.

Daß aber auch ganz außerhalb der Fabrik tätige Feuermaler an Chinoiserien beteiligt sein mögen, bezeugen die bereits erwähnten sächsischen Kupferemaildosen, die auch in Anlehnung an Höroldtmalereien entstanden sind (Abb. 244). Andere, wohl auch zum großen Teile sächsische Kupferemailmalereien benützen zwar nicht dem Porzellan, sondern beliebigen Kupferstichvorlagen entnommene Motive, schwelgen aber in reichen Goldspitzenrändern, wie sie allerdings nicht in der Fabrik, aber bei verschiedenen Porzellanhausmalern, auch bei F. Mayer in Preßnitz, in ganz ähnlicher Weise vorkommen. Der Teller mit der ovidischen Darstellung (Arkas schießt auf seine in eine Bärin verwandelte Mutter) im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Abb. 245) mag zur Illu-

---

[1] E. Zimmermann: Die Chinoiserien Herolds, in den „Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen“ III, 1912, S. 71ff. — Krüger (R. Lepke-Berlin) in der Einleitung des Auktionskatalogs Albert Dasch-Teplitz, 1913; O. Pelka in den „Mitteilungen des Kunstgewerbemuseums zu Leipzig“, Nr. 7, S. 85ff. (Dez. 1915) und besonders G. W. Schulz „Neues über die Vorbilder der Chinoiserien des Meißner Porzellans“ in den „Mitteilungen des Kunstgewerbemuseums zu Leipzig“, Nr. 11—12 (Juni 1922).

[2] Berliner Kunstgewerbemuseum; Ausstellung von europäischem Porzellan 1904, Nr. 144.



246. Chinateller, in China nach Höroldt-Muster bemalt; um 1740. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

strierung dieser Gruppe genügen. — Die Glasmaler dagegen können hier ausscheiden. Zwar sind schon die frühesten Meißner Porzellane auch in Bein- oder Milchglas in großen Mengen nachgeahmt worden, aber die thüringischen oder nordböhmischen Glasmaler, die dies meist auf dem Gewissen haben, vergröberten den ostasiatischen Pflanzendekor wie die Höroldt-Chinoiserien so auffallend, daß keiner von ihnen auch nur als Blaumaler in Meißen brauchbar gewesen wäre; hier kann man mit vollster Berechtigung von „Pfuscherei" reden; dies bestätigen viele noch erhaltene Stücke in der Sammlung Pazaurek[1] wie in verschiedenen deutschen Altertümersammlungen; nur mit der später zu besprechenden Ferner-Gruppe sind da einige Beziehungen vorhanden.

Mit Höroldt-Malereien war jedenfalls ein gutes Geschäft zu machen. Das wußten auch die Porzellanhändler, die solche Vorlagen sogar nach China schickten und dort getreulich nachpinseln ließen. Mehrere solche Stücke, bei denen die Umredaktion durch den Orient recht interessant ist, haben sich uns erhalten, so ein Teller in der Sammlung der Staatlichen Porzellanmanufaktur von Berlin-Charlottenburg (Nr. 3435), ein anderer im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Abb. 246), eine Eierschalenporzellantasse in der Dresdner Porzellansammlung[2] oder eine Teetasse mit Untertasse im Gewerbemuseum von Darmstadt. Einen größeren Umfang haben aber solche exotische Bestellungen — zum Unterschied von anderen sogenannten „Porcellaines des Indes" (namentlich mit Wappen)[3] — nicht angenommen. Zwischenhandel und Transportkosten machten solche

[1] Abbildung in Pazaurek, Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe (Stuttgart 1912), S. 118. — Ein spätes Stück, nämlich ein Krug mit derben, bunten, „indianischen" Blumen im Museum von Eschwege trägt auf dem Zinndeckel die Jahreszahl 1766.

[2] Abbildung bei E. Zimmermann, Chinesisches Porzellan (2. Auflage, 1923), II, Tafel 150.

[3] In welchem Umfang solche Porzellane im 18. Jahrhundert zu uns herüberkamen, bezeugen uns z. B. die zahlreichen Stücke mit lediglich schwedischen Wappen in der Sammlung des Konsuls Wicander in Stockholm. Vgl. E. Zimmermann im Jahrbuch für Kunstsammler 1923, S. 45.

Stücke viel teuerer, als sie die sächsische Porzellanhausmalerei überdies bequemer zu liefern vermochte.

Wieweit die verschiedenen mit der frühen Schwertermarke auf, nicht unter Glasur bezeichneten Meißner Stücke mit dem üblichen Fabrikdekor auch den Hausmalern zuzuweisen sind, wird sich erst dann entscheiden lassen, wenn diesbezügliche Verordnungen aus den zwanziger Jahren zum Vorschein kommen sollten. Da schon die der Schwertermarke vorangehende K. P. M.-Marke unter Glasur nach dem Wortlaut des Erlasses vom 7. April 1723 den Zweck verfolgte, die Fabrikerzeugnisse gegenüber den Hausmalereien zu schützen, wird man bei ungemärkten Restbeständen offiziell das Zeichen nur in Ausnahmefällen noch nachträglich auf Glasur angebracht haben, weil dies auch jeder Hausmaler zugleich mit seinem Dekor in der Muffel leicht hinzufügen konnte.

Es liegt in den Verhältnissen begründet, daß die meisten, ja fast alle sächsischen Hausmalereien anonym sind[1]. Nirgends sonst war schon seit den zwanziger Jahren die Bekämpfung der Hausmalerei, wenn sie auch nicht viel half, strenger als in Meißen; die Hin-



247. Meißner Walzenkrug, für G. E. Keil wohl von J. G. Höroldt gemalt, 1724. London, British Museum, W. Franks-Collection.

[1] Auch bei den Fabrikmalereien sind in Meißen Malersignaturen seltener als anderwärts. Als Beispiele seien hier der Walzenkrug mit den bunten Insekten usw. und J A 1742 von Joh. Heinrich Klinger (seit 1730 in Meißen, später Obermaler in Wien, † 1781) im Berliner Schloßmuseum genannt oder die Tasse mit der Schäferin und zwei Schafen vom Bataillen-, Jagd-, Vieh- und Landschaftsmaler erster Klasse Mauksch von 1786 im Dresdner Kunstgewerbemuseum, die beiden Stücke von C. F. Kühnel von 1776 im Londoner Bethnal-Green-Museum, Nr. 109 und 110, sowie die beiden Loehnig-Signaturen im Kunstgewerbemuseum von Dresden wie im Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart. Vgl. Schnorr von Carolsfeld in der Zeitschrift „Belvedere", Wien 1924, Nr. 22, S. 101.

zufügung des Malernamens, die sonst die Hausmalereien leicht kenntlich macht, hätte sofort ein corpus delicti geschaffen, das dem Urheber mit Sicherheit die größten Unannehmlichkeiten zugezogen hätte. Wenn trotzdem da oder dort Namen oder Monogramme auf Meißner Porzellanen auftauchen, so muß es mit ihnen eine besondere Bewandtnis haben; verkäufliche Objekte sind es gewiß nicht gewesen.

Manches, das für eine Künstlersignatur gehalten worden ist, wird höchstwahrscheinlich gar keine solche sein. Auf einem Walzenkrug der Franks-Collection (Bethnal-Green-Museum) in London[1] (Abb. 247) sehen wir zwischen zwei dichten Relief-Ringreifen, von „indianischen" Blumen umgeben und von Insekten umschwirrt, einen großen, besonders herausgeputzten chinesischen Herold, der mit der Rechten einen Barockschild hält, auf dem „George Ernst Keil, Meißen den 6. Juli 1724" zu lesen ist. Und ganz derselbe chinesische Herold, nur noch von zwei kleineren chinesischen Figürchen begleitet, befindet sich auf einem anderen Walzenkrug — diesmal mit weiter auseinanderliegenden Ringen der beiden Reifen, die der Malerei nur ein schmäleres Feld freilassen, und mit Dresdner Silbermontierung — in der ehemaligen Sammlung G. von Gerhardt in Budapest[2]; auf dem Schild wiederholt sich genau die gleiche Inschrift mit dem einzigen Unterschied, daß statt des 6. der 9. Juli 1724 erscheint. Schon diese Art der Namensbezeichnung deutet nicht auf eine Künstlersignatur, sondern auf eine Persönlichkeit, für die der Porzellankrug zu einem besonderen Anlaß bestimmt gewesen sein wird. Ein Georg Ernst Keil ist auch in der Meißner Porzellanfabrik nicht nachzuweisen, sondern nur ein Carl Heinrich Keil (geb. 1699), der Schwager J. G. Höroldts, und ein Blumenmaler Johann Gottlieb Keil (geb. 1706); auch sonst findet sich dieser Name in der keramischen Literatur nirgends; selbst der viel spätere Ilmenauer Porzellanmaler Keil (1797) heißt Heinrich Friedrich; auch kein Zeichner, Kupferstecher oder anderer Künstler unter den zahlreichen Namensvettern im 18. Jahrhundert hat die Vornamen Georg Ernst. — Aber dieser anscheinend schwierige Fall klärt sich durch ein drittes Porzellanstück auf, das im Münchner Kunsthandel[3] aufgetaucht ist. Diesmal ist es ein reliefierter Deckelbecher, auf dem in einer Kartusche ein chinesischer Maler mit einem anderen Chinesen zu sehen ist, der auf einer Tafel die Inschrift anbringt „Beate Christina Keilen M[= Meißen] 16. Sept. 1726". Malerinnen kommen damals in Meißen überhaupt nicht vor, dagegen hieß Beate Christina die Schwiegermutter des Meißner Reformators Höroldt, nämlich die Frau des

---

[1] Wollaston Franks, Bethnal Green Branch Museum, Catalogue; London 1896. Abbildung des Schildes I, Fig. 9 unter den Porzellanmarken.

[2] Sammlung Gustav v. Gerhardt, Budapest I. (Berlin, R. Lepke, 1911) Nr. 183; Abbildung auf Tafel 33.

[3] XII. Auktionskatalog Dr. F. H. Weizinger & Co., München, 28. April 1921, Nr. 134; kleine Abbildung auf Taf. IX. (Die genealogische Angabe dort ist unrichtig.)

Ratsverwandten und Gasthofbesitzers vom „Hirschen" in Meißen, Gottfried Keil[1], ebenso eine Schwägerin, eines von den 21 Kindern des Gastwirtes. Wir haben es also hier wie in den beiden anderen Fällen ohne Zweifel mit Widmungen, höchstwahrscheinlich sogar mit eigenhändigen Arbeiten J. G. Höroldts für Mitglieder der Familie zu tun, in die er am 26. November 1725 hineingeheiratet hat[2]. Den Namen Georg Ernst Keil müssen wir daher aus der Geschichte der Keramik wieder streichen.

Ähnlich dürfte es sich mit Christian Friedrich Glassewaldt verhalten, welcher Name nebst dem Datum vom 24. August 1724 auf einer dunkelblauen Tafel zu lesen ist, die ein Jäger im Zeitkostüm auf einem schlanken Schokoladebecher der Dresdner Porzellansammlung (Abb. 248) hält. Ob es sich wieder um eine Arbeit Höroldts handelt, was keineswegs ausgeschlossen ist, kann hier nicht ermittelt werden; das andere Milieu und die geballten Wolken, die Höroldt damals auch auf einigen Stücken versuchte, bevor er sich endgültig dazu entschloß, seine Figürchen lieber gegen den weißen Porzellangrund zu stellen, würden dem nicht widersprechen. Es gibt unseres Wissens keinen Porzellanmaler dieses Namens, sondern nur einen Maler Philipp Jakob Glasewald, der in Meißen zwischen 1705 und 1731 tätig gewesen ist[3]; die Familie ist in der Gegend nachweisbar[4]. Um eine Hausmalerei handelt es sich aber auch bei diesem Dedikations-Porzellanobjekt, das alle Züge der damaligen Meißner Fabrikmalerei aufweist, höchstwahrscheinlich ebensowenig wie bei dem markenlosen, aber sicherlich Meißner Walzenkrug im Leipziger Kunst-



248. Porzellanbecher, für C. F. Glassewaldt, vielleicht von J. G. Höroldt gemalt; Meißen 1724. Dresden, Porzellansammlung.

[1] Vgl. G. W. Schulz in den Mitteilungen des Kunstgewerbemuseums zu Leipzig, Nr. 11—12; Juni 1922, S. 129.

[2] Damit werden aber auch verwandte Arbeiten mit hoher Wahrscheinlichkeit dem Werke J. G. Höroldts angeschlossen, so der — von uns bereits oben erwähnte — braune Walzenkrug mit Goldchinesen und Schilddedikation an den Meißner Maler Christian Friedrich Hörold vom 8. April 1732 (1802. Lepke-Auktion, Berlin 1918, Nr. 1026, mit Katalogabbildung, jetzt in der Dresdner Porzellansammlung) wie das Flakon mit dem Chinesenherold, auf dessen Schild „Magdasch Sicila.. Pistoris in 1729" zu lesen ist, und das aus der Auktion v. Gerhardt-Budapest (Nr. 205) in die Sammlung Dr. von Dallwitz in Berlin kam.

[3] Philipp Jakob Glasewald malte das Jugendbildnis seines Bruders Johann Christoph von der Fürstenschule in Meißen; Abbildung in A. E. Glasewald, Sammlung des Geschlechtes Glasewald; 1908.

[4] So hatte z. B. ein Amtskopist Glasewald als Expreßreiter am 1. November 1701 die Nachricht von der Gefangennahme Böttgers nach Dresden gebracht (Engelhardt a. a. O., S. 36).

gewerbemuseum, der innerhalb einer Chinoiserie-Dekoration auf einem Schild die Bezeichnung „Johann Gottlob Schlimpert, Meißen den 10. Juli 1725“ trägt und vielleicht auch eine persönliche Dedikation Höroldts an den genannten Schlimpert bedeutet. Dagegen war der uns leider sonst unbekannte Lauche, den wir auf einem henkellosen Kaffeebecher der Franks-Collection im Bethnal-Green-Museum in London finden (Tafel 24) und der in seinen Kartuschen mit Chinesengruppen — mit Ausnahme des äußeren Randornaments — ganz mit Höroldtscher Fabrikmalerei übereinstimmt, ein Porzellanmaler. Diesmal handelt es sich gewiß um eine Künstlersignatur, denn sowohl auf der Obertasse wie auf der Untertasse heißt es deutlich „Lauche fecit / Dresden“[1]. Schon die Ortsangabe beweist, daß es kein Fabrikmaler ist, da die Manufaktur in dem Jahrzehnt zwischen 1730 bis 40 — aus dieser Zeit wird die Tasse stammen — in Dresden unseres Wissens keine externen Künstler beschäftigte[2]. — Noch weniger läßt sich mit der Meißner Amoretten-Porzellantasse mit der Bezeichnung „Müller 1776“ in der Sammlung Emil Weyerbusch in Elberfeld machen[3]. Bisher wurde aus der älteren Zeit nur ein Maler Müller in Meißen nachgewiesen, der schon 1769 aus Ersparungsrücksichten entlassen worden war und sich nach Ansbach gewandt hatte; und Joh. Gottfried Müller in Meißen (1775) war nur Blaumaler; sonst finden wir nur Müller als Maler in Höchst (1774) und Wien (um 1783); die verschiedenen Vertreter dieses nicht gerade seltenen Namens in Thüringen kommen als zu spät nicht in Frage; und an den Chemiker Franz Heinrich Müller der Fabrik von Kopenhagen (von 1772 an) kann auch nicht gedacht werden.

Leider geben uns auch die Buchstaben-Signaturen auf Meißner Porzellan so gut wie gar keine Aufschlüsse. Die Goldbuchstaben wie die Bodenverzierungen, zwischen denen die Grenze schwer zu ziehen ist, wurden noch nie gedeutet. Es hat den Anschein, daß sich auch Meißner Hausmaler solcher Zeichen bedient haben, wie etwa jener Goldmarke, die wie ein Spiegelmonogramm von **WB** aussieht und auf einer henkellosen Teetasse mit Chinoiserien in der Sammlung Dr. von Ostermann in München angetroffen wird; im Inneren der Obertasse sieht man einen Papagei in Gold; die Malerei weicht von der Höroldts ab, auch die Goldkante sieht nicht nach Fabrikmalerei aus. — Und die roten Buchstaben **C:A P:**, die wir auf einer markenlosen Meißner Spülkumme mit

[1] W. Franks a. a. O. Plate III, Fig. 22.

[2] Die seltene Blaumarke unter Glasur, die die Meißner Schwerter mit den Buchstaben BPT und „Dresden 1739“ vereinigt, ist bisher noch nicht befriedigend aufgeklärt worden. — Auch an den Leipziger Goldschmied Joh. Friedr. Lauch wird kaum gedacht werden können, obwohl er mit Porzellan zu tun hat; von ihm rührt u. a. die Silbermontierung eines blaubemalten Meißner Walzenkruges vom Blaumaler K (Kretzschmar?) her, der in die Auktion Dr. F. X. Weizinger & Co., München (12. Katalog, 1921, Nr. 151) auftauchte.

[3] Ausgestellt in Düsseldorf 1902; vgl. den Katalog „Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf, 1902“, Nr. 851.



Lauche fecit Dresden.

Porzellantasse mit Chinoiserien in Höroldtart, bezeichnet von Lauche; Dresden, um 1735.
London, British Museum, W. Franks Collection.



bunten Chinoiserien in der Sammlung Dr. von Dallwitz in Berlin (N. 957) antreffen, dürfen auch nicht als „Curfürstl. Apotheke Pillnitz“ oder dergleichen gedeutet werden, sondern sind gewiß die Marke eines noch unbekannten, unter frühem Höroldt-Einfluß stehenden Porzellanmalers, der die Goldspitzen weder im Charakter der Meißner Fabrik noch in der Art von Aufenwerth in Augsburg entwirft; dieselbe Hand glaubt man auch bei anderen Porzellanen wiederzufinden, wie auf einer Tasse im Museum von Troppau oder auf einer Meißner Kumme mit sechs Tassen in der Sammlung J. Mühsam in Berlin. — Auch das in feinen purpurvioletten Strichen gehaltene Monogramm *AE* (?), das uns über der Schwertermarke auf zwei Meißner Teetassen mit Jagdszenen in der ehemaligen Sammlung H. Emden in Hamburg[1] begegnet, ist sicher eine Hausmalermarke. — Um die verschiedenen Fragen beantworten zu können, werden die Urkunden in Dresden und Meißen in viel größerem Umfang als bisher heranzuziehen sein; auch wird man Zeichnungen und Stammbüchern[2] einzelner Maler nachzuspüren haben, die vielleicht noch einiges Licht zu bringen imstande sein werden. —

Um die sächsischen Hausmalereien richtig beurteilen zu können, müssen wir uns immer vor Augen halten, daß es unter Höroldt in Meißen besonders schwer gemacht, ja auf rechtmäßigem Wege fast gänzlich unterbunden war, sich weißes Porzellan zur Bemalung zu verschaffen. Daß trotzdem sogar Porzellane mit der Augustus-Rex-Marke, die sich einer besonderen Wertschätzung erfreuten, in unberufene Hände kamen, bezeugt der Teller (K. 884) im Wiener Österreichischen Museum, der wohl gerade die dilettantischste Bemalung erhalten hat, nämlich einen Kavalier, der einer Rokokokdame einen Vogel überreicht in einer Landschaft, die nur aus abwechselnd

---

[1] Berlin, 1742. Auktionskatalog von R. Lepke Nr. 149 und 150, aber daselbst ohne Signaturangabe. In der Emden-Sammlung in Hamburg hatten diese Tassen die Nr. 2659.

[2] Vorläufig hat sich an Zeichnungen nur eine „Historische Bilderbibel“ des Meißner Manufaktur-Malers Christian Heerfurth (in der Fabrik vom 26. Mai 1765 bis zu seinem Tode am 12. Juni 1786), und zwar in der Bibliothek der Secundogenitur des sächsischen Königshauses in Dresden (M. S. fol. 20) auffinden lassen, die interessant genug ist, um zu weiteren Forschungen anzuspornen. Dieser aus Mehltheuer im Vogtland gebürtige Porzellanmaler gehört zwar nicht zu den führenden, veranschaulicht aber doch einen guten Querschnitt der damaligen Leistungsfähigkeit. „Mit besondern Fleiß und göttlichen Beystand nach der Mahler Kunst durch lebendige und köstliche Farben abgeschildert“ sind hier nicht nur meist figurenreiche größere Darstellungen, sondern besonders auch Architekturen, Gartenprospekte nebst Grotten und Ruinen, Wasserlandschaften usw., aus denen das Bestreben ersichtlich ist, sich bereits alles für die Porzellanmalerei zurechtzumachen, beziehungsweise zu vereinfachen. — Das einzige Stammbuch eines Porzellanmalers, das mir bisher begegnet ist, befindet sich in der Linel-Sammlung des Kunstgewerbemuseums von Frankfurt a. M. und dürfte einem Maler Voigt gehört haben. Die meisten Eintragungen stammen aus Dresden und Meißen, u. zw. aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (doch sind viele Datierungen durch nachträgliche Korrekturen entstellt und geändert!). Von Namen begegnen wir J. G. Priese, F. X. Merschys, C. D. Ruschweyh, D. F. und J. R. Kirstin, J. G. Kraichen, C. F. Häcker, F. A. Börner, J. G. Krause, J. G. Hensel, J. S. Schirmer, geborene Ziegler, D. A. G. Meerheim, J. L. Lange, H. H. Schneider (mit dem besten Bild, einem tanzenden Paar in Purpur-Camayeu), C. Z. Böhme, J. F. Stübener, J. C. Hilscher und viele, die nur ihre Initialien hinsetzten. Blumen- und Rokoko-Ornamente wechseln mit Callotfiguren und Schäferszenen ab, Mythologisch-Allegorisches mit Theaterfiguren aller Art, Schiffen usw.; das meiste ist farbig gemalt.

gelbgrünen und blaugrünen Klexen besteht. Wer diese Hausmalerei auf dem (übrigens auch technisch nicht gelungenem) Stück auf dem Gewissen hat, haben die Götter mit Nacht und Grauen verhüllt.—Anderseits wird aber selbst jeder Scherben des kostbaren Materials ausgenützt. So befindet sich in der Sammlung Dr. von Dallwitz ein zurechtgeschnittenes Bruchstück von einem Teller, auf das die Halbfigur eines Mannes in einem violetten Rock gemalt wurde; rückseitig ist dieser genannt als der „Churf. Sächs. Berg-Inspektor Hellwig". Wenn das der 1749 zum Kommerzienrat ernannte Georg Michael Helbig (1715—74) ist, der in der Kriegszeit als Unterpächter die Fortführung der Meißner Fabrik überhaupt ermöglichte, somit die größten Verdienste um sie hat, so wäre das die krasseste Illustration zu der allgemeinen Sparsamkeit mit Porzellan in Meißen[1], die im schroffen Gegensatz zu den großen Porzellanmengen steht, die als Kriegsbeute nach Preußen wanderten, da Friedrich der Große schon nach der Schlacht von Kesselsdorf 1745 allein für 42666 Taler Porzellan als Kriegsbeute wegführte, namentlich aber seit 1756 bis 1763 die ganzen Warenlager und Vorräte beschlagnahmte und mit seinen Offizieren einen großen Teil davon tatsächlich nach Preußen brachte[2], so daß die Fabrik zu Rückkäufen gezwungen war und für die Hausmaler tadelloses Material noch schwerer erreichbar wurde. — Tatsächlich merkt man auch dem Porzellan bei verschiedenen Meißner Hausmalereien nur zu sehr die Fehler an, was um so mehr zu bedauern ist, als nicht wenige dieser Malereien künstlerisch sehr gelungen sind und mit den besten Fabrikmalereien dieser Zeit getrost wetteifern können.

Schon gegen Ende der zwanziger Jahre und noch mehr in den dreißiger Jahren treten zu den verschiedenen Lackierungs-, Vergoldungs- und Emaillierungsversuchen immer mehr bunte Muffelfarbenmalereien, die außerhalb der Fabrik entstanden sind. Zunächst wird der Goldspitzendekor der Kartuschen und Ränder, wie ihn Höroldt ausgebildet hat, im allgemeinen beibehalten, ebenso erfährt auch der kleine Maßstab der Figürchen, den er in den Fabrikmalereien selbst auf großen Stücken fast ausschließlich angewendet zu sehen wünscht, noch keine Veränderung. Aber an einem Moment er-

---

[1] In der Sammlung Prof. Dr. Darmstädter in Berlin befindet sich ein später zu besprechender Meißner Teller mit Hausmalerei — rosa Rand mit Blumen, Narciss und Amor —, der an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit nie für eine Malerei als hinreichend angesehen worden wäre; er hat nämlich geradezu im Spiegel ein Loch, das ausgeflickt und rückwärts mit einem Goldstern gedeckt worden ist.—Allerhand Tellerböden, allerdings meist von chinesischem Bruchporzellan, bilden auch den „Schmuck" eines Tisches oder von Wandappliquen im Schloß Favorite bei Rastatt, eine Art bescheideneres Gegenstück zu dem Brünner Dubsky-Zimmer, jetzt im Wiener Österreichischen Museum, das wenigstens aus zahllosen, unverkauft gebliebenen Galanterieplättchen von Dosen, Knöpfen, Spielmarken u. dgl. zusammengestellt wurde. — In der Sammlung Dr. Reichenheim in Berlin steht eine weiß-goldene Callotfigur auf einem vierseitigen Porzellangestell, das aus Bruchstücken chinesischer Teller gebildet ist, die mit einer Silbermontierung zusammengefaßt werden. — Solche Beispiele ließen sich leicht vervielfachen.

[2] K. Berling, Meißner Porzellan, S. 64 und 122, und Porzellan-Manufaktur, S. 55 ff.

kennt man zunächst die Emanzipation von Höroldt, nämlich an der häufigen Wiederkehr mythologischer Stoffe, die dieser nicht liebt, ja geradezu auffallend vernachlässigt. Entscheidend aber ist vor allem die Farbe, die von Höroldt, dessen besondere Stärke sie ausmacht, eifersüchtig für die Fabrik reserviert wird, während die Hausmalereien, deren Vergoldung in den meisten Fällen bereits tadellos ist, sich auf solche Farben beschränken müssen, die sie sich entweder in ganz kleinen Mengen widerrechtlich aneignen oder die sie sich selbst bereiten können; und gerade das letztere ist die Hauptschwäche der Meißner Hausmalerei, die bei allen Vorzügen in Komposition und Ausführung eine große Dürftigkeit und Beschränkung auf wenige, vielfach trübe, auch trocken aufsitzende[1], nicht gut eingebrannte Töne aufweist und leuchtende, frische Nuancen gewöhnlich ganz vermissen läßt. Wenn auch etwas Gelb und sogar Blau nicht ganz fehlen, so sind sie doch nur in ganz geringfügigen Mengen verwendet und verschwinden ganz in dem vorherrschenden Akkord: Eisenrot, Braun, Schwarzgrau und schmutzigem Grün. Besonders auffallend ist das fast vollständige Fehlen leuchtender purpurroter oder violetter Farbtöne, die die sonstige, namentlich frühere Hausmalerei von Aufenwerth, Bottengruber oder Wolfsburg wie die verwandte Hausmalerei von Bayreuth so farbenfroh erscheinen lassen und auch in der Höroldtschen Fabriks-Farbenskala eine sehr erhebliche Rolle spielen. Bei den sächsischen Hausmalern der dreißiger und vierziger Jahre kann man geradezu von einem Purpur-Schwund sprechen, eine Krankheit, die sie mit den früheren Arbeiten von F. Mayer in Preßnitz und Genossen teilen. An Versuchen, sich auch diese leuchtend rotviolette Farbe, für die nicht nur Mangan, sondern auch Gold verwendet wurde, zu verschaffen, hat es ja nicht gefehlt; aber aus der Klage Höroldts vom 15. August 1740 haben wir ja erkannt, daß gerade das Laborieren der beiden Malersöhne Schindler und Heinze mit der Purpurfarbe ihn besonders nervös machte.

Zunächst sind es allerlei Genredarstellungen meist in Goldspitzenkartuschen, die man in der farblosen Abbildung leicht für Fabrikarbeiten ansehen könnte; sie besitzen aber die charakteristischen Höroldtfarben nicht. Solche Stücke, wie die Tabakdose der Sammlung Dr. List in Magdeburg (Abb. 249), denen sich ähnliche Arbeiten, wie eine Kumme mit Kavalieren in der Sammlung L. Jay in Frankfurt oder einzelnes in der Dresdner Porzellansammlung, anschließen, zeigen viel Verwandtes mit dem später zu erörternden Kavaliermaler oder mit Porzellanen mit G-Marke von 1754, verraten aber

---

[1] Die trockene, namentlich braune Farbe geht auf die übermäßige Verwendung von Umbra-Braun zurück, da gerade manche Umbra-Erden im Feuer „keinen Glanz annehmen, und wenn man sie auch noch so sehr mit Fluß überhäuft“ (F. J. Weber, Die Kunst, das ächte Porzellan anzufertigen, Hannover 1798, S. 196).



249. Porzellandose mit Kavalierszene; Meißner Hausmalerei, um 1750. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

doch wieder ein andere Hand. Andere Stücke, wie das auffallend grün gehaltene Vierpaßschälchen des Frankfurter Kunstgewerbemuseums oder die farbige, aber glanzlose Tasse mit der großen Figur in Landschaft in der Sammlung Feist in Berlin, scheinen dagegen vereinzelt zu stehen. Fast stets handelt es sich um Porzellan mit der Schwertermarke; nur seltener noch wird auch frühes, markenloses Meißner Porzellan verwendet, wie bei der Kumme mit den zwei bunten Callotfiguren-Paaren, ebenfalls in der Sammlung Feist, oder auf der Untersatzplatte der Doppelhenkelterrine mit den Reitern, in einer auffallend ungelenken, noch von der Aufenwerth-Werkstatt in Augsburg und anderen alten Hausmaler-Reminiszenzen beeinflußten, Kartusche (diesmal auch mit etwas Purpur) in der ehemaligen Sammlung C. H. Fischer in Dresden[1], ein Stück, das den späteren Hausmalern der verunglückten Pferde, die von der Meißner Hausmalerei ihren Ausgang nahmen, als Anregung gedient haben mag.



250. Teetasse in Reliefporzellan, mit Marktszene; Meißner Hausmalerei, um 1750. Reichenberg, Nordböhmisches Gewerbemuseum.

Besonders häufig ist — etwa um 1740 — die Verwendung von unmodern gewordenen Reliefporzellanen, namentlich Kannen, Krügen und Tassen, mit Akanthusblättern, Spitzblättern, bald auch besonders mit Mume- oder Prunuszweigen, die der Entfaltung Höroldtscher Malerei sehr hinderlich waren, so daß man in der Ausscheidung solcher Restvorräte, die in den Magazinen noch recht groß gewesen

[1] Alt-Meißner-Porzellan-Sammlung C. H. Fischer, Dresden I. (Köln, Heberle, 1906) Nr. 617 mit Textabbildung im Katalog S. 91.

sein müssen, weniger streng gewesen sein mochte. Sowohl die Meißner Hausmalerei wie auch andere verwandte Gruppen, z. B. F. Mayer in Preßnitz, aber auch Metzsch in Bayreuth, ziehen nun, wenn ihnen das glatte Porzellan unbemalt in guter Qualität nicht erreichbar ist, gerade diese Reliefporzellane recht ausgiebig heran. Dadurch wird zwar das Hauptbild der Untertasse, die ja nur außen den Reliefschmuck trägt, nicht beeinträchtigt — das Genrebildchen in fast ganz Höroldt-artiger Vierpaßkartusche auf der Teetasse des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg (Abb. 250) sei als Beispiel angeführt —, aber auf der Obertasse wird jede zusammenhängende Komposition unmöglich. So entstehen allerlei zerrissene Füllungen, wie Berge mit Burgen oder Häuschen, die nicht viel später von der Ferner-Gruppe aus ähnlichen Gründen auch auf Blaumaler-Stücken ausgiebigste Verwendung finden, einzelne (mitunter verunglückte) Reiter, Schäfer oder andere Figürchen nebst Tieren, Bäumen, kleinen Denkmälern u. dgl., zwischen den meist goldgehöhten Reliefblütenzweigen[1]. Auf Tassen läßt man sich, eben weil das Hauptbild der Untertasse eine gewisse Entschädigung bietet, diesen Dekor zur Not gefallen; aber bei den reliefierten großen Walzenkrügen oder Kaffee- und Teekannen würde man auf einen so dürftigen Schmuck lieber verzichten. Als Beispiel sei etwa die Kaffeekanne mit den goldsterngehöhten Relief-Mumezweigen in der Dresdner Porzellansammlung angeführt, wo neben anderen Füllfiguren vorn Aeneas mit Anchises und rückwärts unter dem Henkel die Schindung des Marsyas eingeflickt sind. Ein



251. Teetasse mit Susanna und den Töchtern des Loth; Meißner Hausmalerei, um 1750. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.

[1] Abbildungen solcher in den meisten größeren Porzellansammlungen vorkommenden Reliefporzellane mit sächsischen Hausmalerei-Füllungen finden sich auch in verschiedenen Auktionskatalogen, z. B. der Sammlung E. Habich-Kassel (Kassel 1901, Nr. 1059), der Sammlung C. H. Fischer-Dresden I (Köln, Heberle 1906, Nr. 947), der Sammlung H. Emden-Hamburg (Berlin, Lepke 1908, Nr. 489) oder der 1845. Lepke-Auktion in Berlin, 1920, Nr. 30; leider sind in den letzten Jahren auch verschiedene, sehr geschickte Fälschungen dieser Gruppe (auf altem Material) aufgetaucht.

Zusammenhang zwischen den Schmuckteilchen wird oft auch nicht angestrebt, nur in Ausnahmefällen scheint man doch einen solchen betonen zu wollen, und es berührt uns etwas eigenartig, wenn man z. B. auf dem breiten Walzenkrug in der Sammlung Dr. von Dallwitz in Berlin unten den kleinen Orpheus mit der Leier in landschaftlicher Andeutung erkennt, während sich die Tiere (Igel, Adler, Eule und andere Vögel, Schlange usw.), denen das Konzert doch gilt, entgegen der antiken Sage nicht um den Sänger scharen können, sondern überall verlaufen haben. — Bei vielen, namentlich bei den größeren Stücken sehen wir als oberen Abschluß auch bereits eine reiche Goldornamentenkante, die allmählich für die Meißner Hausmalerei ganz besonders charakteristisch wird.

Die Loslösung des Goldornamentes von den Vorbildern Höroldts, dessen zarte Goldspitzenkartuschen und -ränder ja erst seit einigen Jahren die tonangebende Mode geworden waren, erfolgt nicht plötzlich, sondern erst nach und nach. Manche neu versuchte Zeichnung bedeutet auch gegenüber den Höroldt-Entwürfen keineswegs einen Fortschritt, wie z. B. die viel weniger duftige Korbflechterei der Kartusche auf der Teetasse mit der Reitschule und der Schäferszene in der Sammlung H. Hermannsdörfer in Mannheim oder auf der mit dieser verwandten Susannatasse der Sammlung Dr. von Dallwitz in Berlin[1] (Abb. 251), bei der uns nicht nur die der Meißner Fabrikmalerei nicht gerade geläufigen biblischen Motive auffallen, sondern auch die Beschriftung (in Rot), die Höroldt den Faber-Fayencen nachzumachen nicht so ungeschickt gewesen wäre, der dergleichen neidlos den Bayreuthern oder der Ferner-Gruppe überließ. Zur Susannatasse, auf deren Obertasse Loth mit seinen Töchtern dargestellt ist und die eine weitgehende Verwandtschaft mit den Kupfer-Emailmalereien von C. F. Herold bekundet, gehört auch eine Jakob- und Rahel-Tasse[2] in der Dresdner Porzellansammlung. Ebenda befindet sich aber auch eine große Kaffeekanne (mit Messing-Henkel-Ergänzung), auf welcher derselbe Hausmaler zwar auch (rote) lateinische Erklärungen anbringen zu müssen glaubt, aber schon den Übergang vom biblischen in den mythologischen Darstellungskreis vollzieht, indem er die Venus auf zwei Delphinen (nach der gleichen Vorlage, die wir in der sächsischen Hausmalerei — vgl. Tafel 26 und Abb. 257 — noch wiederholt, sogar in derselben Sammlung noch einmal auf einer markenlosen, kugeligen Teekanne in einer Vierpaß-Kartusche antreffen können), Aurora und Cephalus, ferner auf den Deckel Adonis und Venus sowie Cephalus und Prokris malt. In der Regel sitzt das mythologische

---

[1] Abbildung in den „Keramischen Monatsheften", IV, 14. April 1904, S. 56, wobei die Tasse irrtümlich als in die Sammlung von Schöller gehörig bezeichnet wird.

[2] Die Teetasse mit dem Löwenkampf Simsons und Burglandschaften mit Staffage in Braun (und Merkurstabmarke) in der Auktion C. H. Fischer-Dresden II (München, Helbing, 1918, Nr. 6) ist viel einfacher, ohne Goldkanten, und geht auf einen älteren Hausmaler zurück.

Bild in einem noch vielfach an Höroldt-Muster gemahnenden Goldspitzenmedaillon, wie z. B. Merkur und Apollo auf dem Doppelhenkelbecher der ehemaligen Sammlung von Lanna-Prag[1] oder Merkur mit Venus auf einem Taubenwagen in Wolken über einer Stadt auf dem (allerdings nicht unverdächtigen) Teller, der aus der Sammlung C. H. Fischer-Dresden in jene von Dr. Witte in Rostock[2] gekommen ist. Viel weitergehende Unabhängigkeit von Höroldt verraten bereits die feine Doppelhenkel-Einsatztasse mit mythologischen Szenen in der Sammlung von Zoubaloff in Moskau, der Teller mit Jupiter und



252. Teetasse mit Neptun und Merkur; Meißner Hausmalerei, um 1740.
Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

Merkur bei Tisch in der Sammlung von Haugk in Dresden oder die Kaffeetasse mit Diana und Aktäon bzw. Minerva in der ehemaligen Sammlung G. von Gerhardt in Budapest[3], sowohl was die Rocaillen, Gehänge und Blumen der Kartuschen anlangt, als auch in den Goldornamenten, die bereits eine ganz selbständige Form gefunden haben.

[1] Kunstsammlung A. v. Lanna I (Berlin, Lepke, 1909), Nr. 1528; im Katalog auf Tafel 103 klein abgebildet, daselbst aber willkürlich als „Art des C. Anreiter" bezeichnet. Die rote Schwertermarke auf Glasur ist hier zweifellos die Zutat des Hausmalers, der damit wohl weniger seinen Wohnsitz andeuten, als seine Arbeit als Erzeugnis der Manufaktur unterschieben wollte, jedoch die blaue Farbe nicht beherrschte.

[2] In beiden Auktionskatalogen abgebildet, und zwar in der Auktion C. H. Fischer I (Köln, Heberle, 1906, Nr. 314) auf Tafel XLV und in der Auktion Dr. Witte (Berlin, R. Lepke 1912, Nr. 18) auf Tafel 7.

[3] Sammlung G. v. Gerhardt-Budapest I (Berlin, R. Lepke 1911, Nr. 208), Abbildung im Katalog auf Tafel 40; daselbst irrtümlich als „vielleicht von dem Hausmaler Franz Mayer" bestimmt.

An Versuchen, in das Goldspitzensystem Höroldts einige Abwechslung zu bringen, hat es nicht gefehlt, aber nicht alle Neuerungen bedeuten auch Verbesserungen. Der Hausmaler, der die Neptun- und Merkurtasse im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum[1] (Abb. 252), auf der sich die roten lateinischen Inschriften der Susannatasse wiederholen, mit mehr Sorgfalt und Fleiß als künstlerischer Fertigkeit dekorierte, war nicht nur im Figuralen recht schwach, sondern hat auch in den breiten (wenn auch zarten) Goldspitzen-



253. Teetassen mit mythologischen Darstellungen und Goldkalligraphen-Rändchen; Meißner Hausmalerei, um 1750. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

rändern wenig entwicklungsfähige Phantasie an den Tag gelegt. — Wesentlich besser gelungen ist das Teeservice nebst Achteckschüssel der Sammlung G. Tillmann in Hamburg (Abb. 253 und 254); hier sind nicht nur die Götter und Halbgötter mit ihren weiblichen Ergänzungen — nach den entsprechenden Vorlagen — ganz flott gezeichnet und unter scharf umgrenzte (wie mit der Schere aus farbigem Papier geschnittene) Bäume gesetzt, sondern es sind die vierteilig komponierten Goldrankenränder, so flüchtig und ungenau sie auch noch geraten sein mögen, ein von Höroldt bereits ganz unab-

[1] Abbildung im Jahresbericht des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums für 1914—15, S. 31.

hängiges Element, das sich in kalligraphischer Freiheit zur Weiterbildung recht wohl eignet. Und tatsächlich ist dieses von den Kalligraphenkunststückchen des 16. und 17. Jahrhunderts abgeleitete Schmuckmotiv, das beim Porzellan zum ersten Male auftritt, rasch zu einem überreichen System ausgestaltet worden, das für die sächsische Hausmalerei und einige von dieser abhängige Gruppen nun ein Hauptmerkmal wird. Ein solches, mit schönen Schnörkelranken und Kalligraphenornamenten geschmücktes Objekt sehen wir z. B. in dem Deckel der Terrine im Museum von Schwerin[1] (Abb. 255)



254. Schale und Teekännchen mit mythologischen Darstellungen und Goldkalligraphen-Rändchen; Meißner Hausmalerei, um 1750. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

(der mit der heute dazu zusammengestellten Terrine aus dem Kreise von F. Mayer-Preßnitz, vgl. Abb. 273 — ursprünglich nicht zusammengehört haben kann); dieser Deckel ist gewiß von derselben Hand, wie das vorhergenannte Teeservice in Hamburg, wenn auch die gemütlichen deutschen Häuschen des landschaftlichen Hintergrundes diesmal fehlen; aber er ist viel sauberer und gewissenhafter ausgeführt, was wir auch an den anderen Arbeiten desselben Meisters wahrnehmen können, dessen beste Stücke nicht

---

[1] Vgl. Schlie, Altmeißen in Schwerin I. 7, und K. Berling, Meißner Porzellan, Fig. 55.

nur unter den Meißner Objekten einen ansehnlichen Rang einnehmen, sondern geradezu zu den Spitzenleistungen der deutschen Porzellanmalerei gezählt werden müssen.

Denn auch das prächtige Muschelbecken mit Venus und Adonis im Dresdner Kunstgewerbemuseum[1] (Farbentafel 25), das auch auf die Farben Rot, Grün und Braun, wenn auch in weniger heller Tönung, abgestimmt ist, dürfte von der gleichen Hand herrühren, wie der Schweriner Terrinendeckel. Dieses prunkvolle Stück nebst



255. Terrinen-Deckel mit mythologischen Szenen und Goldkalligraphen-Kanten; Meißner Hausmalerei, um 1750. Schwerin, Landesmuseum.

zugehöriger Helmkanne zählt zu den vornehmsten Beispielen alter Porzellanmalerei überhaupt. Zwar sind die alten Götterszenen — wie gewöhnlich — nicht das geistige Eigentum des uns leider bis auf weiteres dem Namen nach unbekannten sächsischen Hausmalers, ja die Kupferstiche, die die Vorlagen dazu abgegeben, haben schon ein ehrwürdiges Alter, da die Motive auch auf Fayencen, ja sogar auf einem Schaperglas nachzuweisen

[1] Kleine, leider nicht charakteristische Farben-Wiedergabe bei K. Berling, Meißner Porzellan, Farbentafel IV, Nr. 3 als „Taufschüssel“.



Muschelbecken und Neptunkanne; Meißner Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte.

Dresden, Kunstgewerbemuseum.





256. Kumme mit Neptunszene; Meißner Hausmalerei, um 1745. Leipzig, ehemalige Sammlung Dr. H. Demiani.

sind[1]; aber der Zusammenschluß der einzelnen Motive zu wirkungsvollen Gesamtkompositionen mit landschaftlichem Hintergrund und die breite Umrahmung mit der bereits vollkommen entwickelten Goldkalligraphenschnörkel-Bordüre läßt an feierlicher Stimmung nichts zu wünschen übrig; auch das Fehlen von Purpur oder reinem Blau fällt hier nicht auf, da der Akkord Eisenrot (mit dem auch das Figürliche fest und sicher umrandet ist), Grün und Braun diesmal viel kräftiger angeschlagen ist. Auch die in diesem Kreise besonders beliebten Neptundarstellungen, nicht nur, wie auf der eben erwähnten Kanne, en face, sondern auch in Profilstellung, lassen sich zum Teil mit älteren Hausmaler-



257. Teller mit Venus und Tritonen; Meißner Hausmalerei, um 1745. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.

[1] Johann Schaper hat nur die beiden schwebenden Putten auf dem Glasbecher im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (vgl. Abb. 2) der gleichen Vorlage entnommen. Aber nicht nur diese Putten, sondern auch das Hauptpaar sahen wir schon auf dem Purpur-Enghalskrug des Berliner Schloßmuseums (vgl. Abb. 51), sowie auf dem rot bemalten Fayence-Birnkrug vom Schloß Mainberg (Auktion R. Lepke-Berlin 1901, Nr. 543; Abb. im Katalog), aber nicht entfernt so sicher und wirkungsvoll.

fayencen konfrontieren: Die wieder ein wenig heller, aber in gleicher Farbenstimmung — ohne Gelb und Blau — gehaltene Kumme in der ehemaligen Sammlung Hans Demiani in Leipzig (Abb. 256), deren schmälerer Goldschnörkelrand wieder mehr mit dem beim Service der Tillmann-Sammlung zusammengeht, zeigt uns das gleiche Neptunbild, das wir schon auf den I H-Fayencen der Museen von Frankfurt und Köln, allerdings in ganz anderen Farben, kennengelernt haben (vgl. Abb. 44). Und auch die von Tritonen umgebene Venus auf dem Teller des Schlesischen Museums in Breslau (Abb. 257), wie die der (mit einem neuen Bronzehenkel ergänzten) Kanne der Sammlung James Simon in Berlin[1] (Tafel 26) gehen auf ein und dieselbe Vorlage zurück, die auch andere Meißner Maler, wie wir gesehen haben, auf der Kaffeekanne wie auf der kugeligen Teekanne, beide in der Dresdner Porzellansammlung, benützt haben; die vier Randblumen wie der vierteilige, etwas magere Goldrankenrand um das Bild des Spiegels schlagen eine Brücke zu den nicht viel späteren Hausmalereien von F. Mayer in Preßnitz, der überhaupt von dieser Gruppe der sächsischen Hausmalerei am meisten gelernt hat.



258. Venus-Wermut-Tasse mit Callot-Figuren; Meißner Hausmalerei, um 1750. Dresden, Kunstgewerbemuseum. (Rückseite der Tasse von Tafel 27.)

Neben den bevorzugten Neptundarstellungen dieses Kreises, zu denen noch der Meißner Korbflechtrandteller, wieder mit dem von zwei Seepferden gezogenen, von Putten umgebenen Neptun in gleicher Farbenstimmung mit schönem Kalligraphenschnörkelrand, in der ehemaligen Sammlung Dr. Reichenheim in Berlin gehört, begegnet man aber in derselben Gruppe — allerdings ist es nicht immer die gleiche Hand — auch allen anderen Olympbewohnern. In erster Reihe ist es die Venus auf einem der schönsten Hausmalerporzellane im Kunstgewerbemuseum von Dresden, die in der Dresdner Porzellansammlung ein Gegenstück, ebenfalls auf einer (nur ein wenig kleineren) zylindrischen Wermuttasse gleicher Art, in der Luna (Diana), in ebenso schönem Goldrankenrahmen, besitzt (Farbentafel 27). Für diese beiden Göttinnen lassen sich die ihnen zugrunde liegenden Kupferstiche nachweisen, worauf mich das neben der Venus angebrachte Planetenzeichen geführt hat: Es sind dies die interessanten Planetenstiche von Assuerus

[1] Weitere Abbildung dieser Kanne in den „Keramischen Monatsheften", Mai 1904, S. 27.



Neptunkanne (mit Bronzehenkel-Ergänzung); Meißner Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte.
Berlin, Sammlung James Simon,





Venus-Tasse und Luna-Tasse, beide mit Callot-Figuren; Meißner Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte.
Dresden, Kunstgewerbemuseum und Porzellansammlung.





259. Bockkopfterrine mit mythologisch-allegorischen Szenen; Meißner Hausmalerei, um 1745.
Reichenberg, Nordböhmisches Gewerbemuseum.

van Sanderseel nach Goltzius bzw. die mit diesen übereinstimmenden, kleineren Planetenstiche von Abraham Bruyn. Auf der Rückseite beider Tassen, zu beiden Seiten des Henkels, aber ist noch je eine, gegenüber der Venus bzw. Luna im Maßstab zu groß und dick geratene Callotfigur[1] (Abb. 258) angebracht, wieder in Hellgrün und Eisenrot, mit

[1] Kleine Abbildung der Venus-Tasse von dieser Seite bei K. Berling, Meißner Porzellan, S. 112. — Je zwei Callot-



260. Reliefbecher mit Schäferin; Meißner Hausmalerei, um 1750. Gotha, Landesmuseum.

grünlichen Schatten der Karnation. Dieselbe grünliche Schattengebung der eisenroten Partien wie dieselben sicheren Umrißlinien in Eisenrot finden wir aber noch auf einer Anzahl anderer hervorragender Hausmaler-Porzellane, besonders auf der reichen Bockkopf-Terrine des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg[1] (Abb. 259), mit großen, bewegten Göttinnen-Versammlungen in Wolken, von feinen Goldstab- und Emblemen-Rändchen umsäumt, darüber auf dem Deckel, wieder im Maßstab dagegen etwas zu groß geraten, Embleme landwirtschaftlicher Art und Masken. Bei anderen Arbeiten hat der gleiche Maler aber den Olymp auch beiseite geschoben und sich nur mit irdischen Motiven begnügt, wie mit einem Schnitter, einem Schmied und einem Kraxenträger auf drei Doppelhenkeltassen des Hamburgischen Museums, mit zwei Schäferinnen mit einer Harfe bzw. Lyra auf einem Sahnekännchen der Sammlung von Haugk in Dresden oder einem „Mahler" auf der Untertasse einer Reliefmume-Tasse und auf einem zweiten, ebenfalls Meißner Gegenstück mit einem „Schneider", beide in der Sammlung Prof. Darmstädter in Berlin. Eine Schäferin auf einem Reliefbecher im Landesmuseum von Gotha (Abb. 260) bildet den Ausgangspunkt für ähnliche Malereien der Ferner-Gruppe, während ebenda zwei



261. Doppelhenkelbecher mit Chinesen; Meißner Hausmalerei, um 1740. Gotha, Landesmuseum.

figuren ganz gleicher Art und Größe findet man auch auf Zylindertassen, die zu einer Monatsfolge gehören; statt der Göttin ist nämlich im Hauptbild je eine figürliche Genreszene mit landschaftlichem Hintergrund dargestellt, z. B. der „Januarius" auf einer Tasse im Hamburgischen Museum (seit 1909) und der „Junius" in der Sammlung Dr. von Ostermann in München, diese vorher in der Auktion Drexel usw. bei Heinrich Hahn in Frankfurt a. M., Dez. 1918, Nr. 97 mit Katalogabbildung auf Tafel I. Aber sowohl diese Malereien, wie auch die ängstlich-ungelenken Goldrankenornamente, die mit den Dresdner Tassen keinen Vergleich aushalten, sprechen dafür, daß es sich bei diesen Monatstassen um moderne, allerdings sehr geschickte Fälschungen handelt, ein Verdacht, den bereits Dir. Dr. Sauerlandt vor mir geäußert hat.

[1] Lichtdruck-Abbildung von der anderen Seite bei Pazaurek: Ausgewählte Sammlungsgegenstände aus dem Nordböhm. Gewerbemuseum in Reichenberg, 1898, Tafel 20. Die Datierung „um 1730" bezieht sich daselbst auf die Terrine, nicht auf die etwas jüngere Malerei.

Doppelhenkeltassen (Abb. 261) nebst vier einhenkligen Ergänzungstassen, auf denen Chinoiserien, wieder mit grünlichen Karnationsschatten, dargestellt sind, dafür zeugen, daß die sächsischen Hausmaler dem Höroldt nicht nur — wie auf ihren Hauptstücken — künstlerische Opposition machen, sondern auch gemütlich in seinen Bahnen wandeln. — Die eigenartige Tasse mit dem Pferd und mit der Kuh innerhalb eines Rahmens, in dem die Goldspitzenornamente mit maritimen Stilleben abwechseln, in der Sammlung Dr. von Dallwitz (Abb. 262) dürfte noch der gleichen Hausmalerwerkstatt angehören, wogegen andere Porzellane mit mehr oder weniger reichen Goldkalligraphenornamenten zwar sicherlich auch als sächsische Hausmalerei bezeichnet werden dürfen, sich jedoch bis auf weiteres nicht auf bestimmte Meister aufteilen lassen[1]. Als Beispiele seien nur genannt: der silbermontierte Maßkrug mit der Figur des kurfürstlichen Hofnarren „Joseph Frölig Hoff-Taschenspieler"[2] mit Eber, Affe und Eule (die er nicht mochte) zwischen Eichenzweigen in der Dresdner Porzellansammlung, eine achtseitige Kaffeekanne mit Flötenspieler und Dame ebenda, eine Schale mit einem Bauernpaar in einer Land-



262. Tasse mit Pferd und Kuh, nebst Meer-Stilleben in Gold; Meißner Hausmalerei, um 1740.
Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.

[1] Der früheren Zeiten zur Verfügung stehende Ausweg der Veranstaltung einer großen wissenschaftlichen Sonderausstellung zur Klärung solcher Fragen, ist heute leider nicht gangbar, da kein Institut die großen Post- und Bahnfrachtkosten des Versands kostbarer Stücke nebst Versicherung zu tragen vermag und die Besitzer der Porzellane ihr Eigentum nicht unberechenbaren Zufällen, die heute in Nachwirkung des Weltkrieges leider noch nicht ganz ausgeschlossen sind, aussetzen wollen. Die deutsche Wissenschaft, die sonst auch die kleinste Frage gründlich zu behandeln gewöhnt war, muß leider wieder bessere Zeiten abwarten, um all das erledigen zu können, was mit Arbeit und Mühe allein, die sie nie scheut, vorläufig nicht gelöst werden kann.

[2] Die Jahreszahl 1728 auf den Hosenträgern Fröhlichs braucht keineswegs die Datierung des Kruges zu bedeuten, sondern bildet nur eine Wiederholung von den aus diesem Jahre stammenden plastischen Figuren dieses Hofnarren.

schaft und bereits ausgesprochenem Rokoko-Bodenabschluß (der wieder zu den späteren Arbeiten von F. Mayer-Preßnitz hinüberleitet; Abb. 263) im Landesmuseum von Schwerin, eine Untertasse mit weinender Venus nebst Amor im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (H. G. 3664; dieses Porzellan mit Punkt-Schwertermarke trägt bereits einen Ausschußschnitt), eine Kaffeekanne mit trübfarbigen, stumpfen Landschaften im Besitz des Verfassers dieses Buches, aber auch lediglich ornamental behandelte Stücke, wie die beiden blaubemalten Meißner Teller, auf denen bunte, goldumränderte „indianische" Blumen mit Goldkalligraphen-Ornamenten abwechseln, in der Sammlung L. Jay in Frankfurt. — Gegenüber dem Goldschnörkelornament, das sich bald sehr vervollkommnet hat, kommen ähnliche Ornamente in Silber nur äußerst selten vor. Außer einer Relief-Teetasse mit einem eisenroten, von einfachen Silberornamenten umgebenen Paar in der Sammlung von Sanitätsrat Dosquet in Berlin sei namentlich auf die Frühmeißner henkellose Relief-Rosen-Tasse mit dem eisenrot, gelb, braun und grün gehaltenen Komödiantenpaar mit silbernem Kalligraphen-Schnörkelrand im Wiener Österreichischen Museum hingewiesen. Es sind dies Oppositionsstücke wohl gegen eine Grundanschauung Höroldts, zu dessen ersten Taten es zählt, daß er die technisch tatsächlich nicht empfehlenswerte Silbermalerei nicht weiter pflegen ließ.



263. Rokoko-Untertasse mit Goldkalligraphenrand; Meißner Hausmalerei, um 1755. Schwerin, Landesmuseum.

Wahrscheinlich hat sich zwischen Meißner Hausmalern allmählich auch eine gewisse Arbeitsteilung eingebürgert, so daß die eigentlichen Bilder auf den Porzellanen bunt oder auch Ton in Ton von den verschiedensten Kräften in recht verschiedenen Qualitäten gemalt wurden, während die Goldkalligraphenränder und -kanten eine Spezialität

weniger einzelner Maler wurden, die diesen wirkungsvollen Dekor zur höchsten Virtuosität zu steigern wußten. Nur so erklärt es sich, daß schöne und reiche Bordüren oft ein verhältnismäßig schlichtes Mittelbild umgeben oder daß sächsische Hausmalerporzellane aus der Mitte des 18. Jahrhunderts auffallend viel freien Raum für einen Rand freilassen, der ganz fehlt oder wohl nachträglich nur durch dünne Striche ersetzt worden ist. — Die höchste Steigerung bekam der Goldkalligraphenrand durch die eingefügten, ebenfalls in zarter Goldmalerei gehaltenen Drolerien aller Art, wie Putten und Affen auf der sonst in trockenem und schmutzigem Purpur mit Landschaften und Rosenzweigen dekorierten Deckeltasse (mit Merkurstab-Marke) der Sammlung Prof. Darmstädter in Berlin oder kleine Callotfigürchen nebst Tieren, auch eine große Heuschrecke auf zwei sonst nur mit einfachen Ruinenlandschaften in schmutzigem Purpur bemalten Teetassen im Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg (Abb. 264)



264. Purpurlandschaft-Tasse mit belebtem Goldkalligraphenrand; Meißner Hausmalerei, um 1755. Reichenberg, Nordböhmisches Gewerbemuseum.



265. Rokoko-Malertasse mit beliebtem Goldkalligraphenrand; Meißner Hausmalerei, um 1760. Dresden, Porzellansammlung.



266. Neptunschlüssel mit belebtem Goldkalligraphenrand; Meißner Hausmalerei, um 1750. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

oder Löwen und andere Tiere auf der Untertasse mit dem vorwiegend in rötlichen und schwärzlichen Tönen gehaltenen Porträtmaler der Dresdner Porzellansammlung (Abb. 265; die Obertasse gehört nicht dazu). Das reichste Stück dieser Art dürfte die große Meißner Ausschußporzellan-Schüssel im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Abb. 266)[1] sein, in deren üppigen sechsteiligen Goldkalligraphen-Randschnörkeln Hirsch und Einhorn und tanzende Mänaden herumspringen, aber auch ein Appollo oder Orpheus sitzt, dem ein umkränztes Schaf das Gegengewicht hält. Das ebenfalls reiche und bewegte, wenn auch in trockenen und trüben, fast nur roten, braunen und grauen Farben aufsitzende Mittelbild stellt den von Tritonen, Fischen, Schildkröten und Muscheln um-

[1] Lichtdrucktafel III im Jahresbericht des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums für 1913.



267. „Wasser“-Stich von J. Sibylla Krauß 1690 (nach J. Baillys „Devises“ von Le Clerc 1668). Vorbild für die Stuttgarter Neptunschüssel.

gebenen, von zwei Hippokampen gezogenen Neptun mit Amphitrite dar, wie ihn der Maler dem Kupferstich „Wasser“ der Johanna Sibylla Krauß (Augsburg, bei Ulrich Krauß, 1690, „Tapisseris du roy“, Nachstiche nach den „Devises“ von J. Bailly, gestochen von Le Clerc 1668; Abb. 267) entnommen hat, was sich übrigens noch einmal in der sächsischen Hausmalerei, nämlich auf einer Helmkanne, aber ohne Goldkalligraphenschnörkel wiederholt[1].

Solche Objekte, wie die Stuttgarter Neptunschüssel oder das Dresdner Muschelbecken, die Dresdner Planetentassen oder die Reichenberger Bockkopfterrine, muß man sich vor Augen halten, um der Qualität der deutschen Porzellan-Hausmalerei gerecht werden zu können. Diese doch im Grunde bescheidenen Leute behaupten sich im Wettbewerb mit der größten und leistungsfähigsten Fabrik; allerdings sind sie auch zum guten Teil Fleisch von ihrem Fleisch und Blut von ihrem Blut.

[1] Köln; 207. Versteigerung von Math. Lempertz, 12. Juni 1922, Nr. 755; kleine Abbildung im Katalog.

8. Franz Ferdinand Mayer in Preßnitz und Genossen.

Seit Böttgers Tagen ist viel Porzellan nach Böhmen gekommen, und zu den offiziellen Fabrikverkäufen unbemalter Geschirre, die hier vielfach einen Dekor in Schwarzlot oder auch Eisenrot bekamen, gesellten sich schon von 1722 an auch die von Meerheim und seinen Söhnen heimlich bemalten und nach Teplitz wie auch nach anderen Orten Böhmens verkauften Porzellane. An Beziehungen der Gegend zwischen Karlsbad und Teplitz zu der Meißner Porzellanfabrik ist somit nicht zu zweifeln. Die Annahme, daß Schwarzlot und Eisenrot mit der Zeit auch durch andere Muffelfarben ergänzt werden würden, wäre gewiß an und für sich nicht gewagt, auch wenn wir keine beglaubigten Beweisstücke besäßen. Aber wir haben solche.

Aus der Sammlung A. v. Lanna kam eine bunt bemalte, im Brande etwas verzogene, also als Meißner Ausschußporzellan anzusehende Spülkumme in das Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Farbentafel 28)[1], die auf der einen Seite den Apollo darstellt, der von Jupiter Abschied nimmt, um den Sonnenwagen zu besteigen, neben welchem links noch Marsyas mit seiner phrygischen Flöte und der nach ihm benannte Flußgott, der die Tränenflut der Waldgottheiten über sein Martyrium ausdrücken soll, liegen; auf der anderen Seite sieht man innerhalb einer Tierkreis-Lünette Chronos und Klio bei Büchern sitzend, von denen eines die Signatur „Franc. Mayr, Civis et Pictor in Bresnitz" aufweist, während auf dem Obelisken rechts noch die Jahreszahl 1766 eingeritzt ist. Unter „Bresnitz" kann nur die an der sächsischen Grenze im ehemaligen Saazer Kreis Böhmens gelegene frühere „königliche Bergstadt" und Herrschaft Preßnitz gemeint sein, die seit Jahrzehnten nur als die Heimat zahlreicher Wandermusikanten bekannt ist, aber in der Geschichte der Keramik keine Rolle spielte, zumal die nächste bekannte Manufaktur von Steingut und Porzellan, nämlich die von Klösterle, ihren Betrieb erst 1793 aufnahm. — Und tatsächlich findet sich im Preßnitzer Kirchenbuch zum 26. Juli 1752 die Eintragung, daß der „Pictor" Franz Mayr an diesem Tage mit einer Theresia Kampf vermählt wurde[2]. Sonst erfahren wir nur, daß das Haus „des

---

[1] Kunstsammlung A. v. Lanna II (Berlin, R. Lepke 1911), Nr. 1091; Abb. auf Tafel 85. Ebenso im Jahresbericht des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums für 1914—15, S. 30.

[2] Liebenswürdige Feststellung von Dechant August Steiner, der weitere Matrikenauszüge leider nicht machen konnte, da die anderen Kirchenbücher beim großen Brande von 1811 zugrunde gegangen sind. — Außer dieser kurzen Notiz wissen wir vorläufig noch nichts über F. Mayers Lebensschicksale. In Sachsen, wo er sich gewiß, wenn auch nur vorübergehend, ebenfalls aufgehalten haben muß, ist noch keine Spur aufgetaucht; die Kirchenbücher der katholischen Hofkirche von



Kumme mit mytholog. Darstellungen, bez. von Franz Mayer in Preßnitz, 1766.
Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.





Franciscus Ferdi: Mayer Pinxit. d. 15. Juny 1752.

268. Porträt-Stammbaumplatte der Familie von Kayser in Preßnitz; bezeichnet von F. F. Mayer, 1752. Wien, Sammlung H. Rothberger.

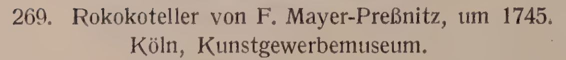
Malers Mayer" in Preßnitz nebst drei Nachbarhäusern infolge eines Blitzstrahls am 29. Juni 1776 abbrannte[1].

Außer der Stuttgarter Kumme haben sich noch weitere Stücke offenbar von demselben Maler erhalten, darunter eine Schüssel (auch verzogenes Ausschußporzellan)

Dresden enthalten — nach der freundl. Auskunft von Superior Hartmann — ebensowenig wie — nach der liebenswürdigen Feststellung von Dr. Georg Müller — das Dresdner Ratsarchiv. — An der Meißner Manufaktur war unser Mayer, wie mir Geheimrat Dr. Heintze versichert, nicht angestellt; trotz der Häufigkeit dieses Namens war daselbst in den vierziger Jahren nur ein Vertreter beschäftigt, nämlich Johann Friedrich Meyer vom 6. August 1743 bis zu seinem Abgange 1748, und zwar als Watteaumaler. Vielleicht ist dies jener Meyer, der (nach Engelhardt, Böttger, S. 533), allerdings erst später, von Friedrich II. für Berlin gewonnen wurde.

[1] Oberlehrer Jos. Hoßner in Preßnitz war so freundlich, mir diese Notiz aus der dortigen Brandchronik mitzuteilen.





269. Rokokoteller von F. Mayer-Preßnitz, um 1745. Köln, Kunstgewerbemuseum.



270. Rokokoteller von F. Mayer-Preßnitz, um 1745. Köln, Kunstgewerbemuseum.

nebst sieben zugehörigen Tellern, alles mit der Meißner Schwertermarke, und zwar in der Sammlung von Zoubaloff in Moskau (Tafel 29). Auf einem dieser Teller mit Komödianten- und sonstigen Genreszenen, liest man nun auf einer Monumenttafel „F. Mayer Cath. inv. et pinxit Año 1747“[1]. Durch diese Signatur, mehr als durch die der Stuttgarter Kumme, wird nun mit einem Schlage eine ganze große Reihe charakteristischer Arbeiten für Mayer[2] festgelegt und zu-



271. Landschaftteller von J. Mayer-Preßnitz, um 1745. Reichenberg, Nordböhmisches Gewerbemuseum.

[1] Der zunächst befremdende Zusatz, der die Zugehörigkeit zur katholischen Kirche betont, dürfte Augsburger Kupferstichen, die Mayer auch sonst zu benützen wußte, entnommen sein; Joseph und Johann Klauber oder G. B. Götz pflegen namentlich auf Heiligenbildchen ihres Verlags ebenfalls „Cath.“ ihrem Namen beizufügen. Inwieweit damit gerade in der Porzellanproduktion, die damals sonst zum guten Teil in evangelischen Händen lag, eine kommerzielle Nebenabsicht verbunden war, wird sich kaum feststellen lassen.

[2] Unter den vielen Vertretern der unabsehbaren Familien Mayer, Maier, Meyer usw. kennen die Künstlerlexika nicht einen einzigen, der mit unserem Franz Mayer identisch sein dürfte. Von keramischen Malern dieses Namens ist zunächst der Fayencehausmaler Johann Hermann zu nennen, der als Blaumaler in Ansbach, Öttingen und Höchst zwischen 1733—48 und als Porzellan-„Arcanist“ 1760 in Kloster Veilsdorf vorkommt, dann der Ofenmaler Johann Heinrich in Schaffhausen (um 1727), der Vergolder Anton an der Wiener Porzellanmanufaktur 1751—89,



Zwei bunte Komödiantenteller, einer bezeichnet von F. Mayer; Preßnitz 1747.

Moskau, Sammlung von Zoubaloff.



gleich seine Arbeitszeit auf mindestens rund zwei Jahrzehnte ausgedehnt, wodurch sich die Fülle der noch erhaltenen Stücke dieser Gruppe erklärt; manche seiner offenbar meist schnell hingeworfenen und ausgeführten Porzellanmalereien dürften aber vielleicht noch vor 1747 und lange nach 1766 entstanden sein, und bei vielen Stücken, deren Zugehörigkeit zu dieser Werkstatt nicht zweifelhaft sein kann, muß noch eine Mitarbeit mehrerer Kräfte angenommen werden, teils besserer Maler, die das Figurale vorzüglich beherrschten oder durch vorzügliche Goldornamente die Aufmerksamkeit von mancher kompositorischen Schwäche Mayers ablenkten, teils aber auch von Gesellen oder Lehrlingen, denen das Figurale noch größere Schwierigkeiten bereiten mochte als ihrem Lehrmeister. Daß sich diese Werkstatt die ganze Zeit, nicht nur um 1766, lediglich in Preßnitz befunden haben muß, ist keineswegs feststehend; Mayer wird vielmehr, namentlich vorher, wahrscheinlich auswärts, namentlich in Sachsen gearbeitet haben, vielleicht sogar längere Zeit.



272. Teller mit Rokokopaar, von F. Mayer-Preßnitz, um 1750. Frankfurt a. M., Sammlung L. Jay.

Aber schon 1752 ist die Anwesenheit Mayers in Preßnitz oder wenigstens die Beziehung zu dieser Stadt belegt, und zwar durch eine dritte bezeichnete Arbeit, eine Porzellanplatte mit einem Porträtstammbaum in der Sammlung von Heinrich Rothberger in Wien (Abb. 268). Dargestellt sind — nach der alten Inschrift der Rückseite — der kaiserliche Oberamtmann der Herrschaft Preßnitz, Christoph Anton von Kayser (geb. 1701 in „St. Nabor in Lothringen"), dessen aus Oppeln in Schlesien gebürtige Frau Maria Josepha und deren fünf, zwischen 1739 und 1747 in Teschen in Schlesien geborene

der Landschafts- und Blumenmaler Elias, der zwischen 1763—1809 in Kopenhagen nachzuweisen ist, sowie A. J. Mayer, der sich auf einem Teller aus Tournai (im Hamburgischen Museum) nennt. In Thüringen begegnet uns ein Porzellanmaler Meyer in Kloster Veilsdorf, der mit dem oben genannten „Arcanisten" vielleicht identisch ist, sowie ebenda eine Frau Meyer, ebenfalls ohne Vornamen wie jener Blaumaler Meyer, der 1790 in Wallendorf ein Viaticum bekommt. Ein Mosbacher Fayencemaler um 1790 heißt Joseph, und ein Franz Joseph Mayer begründet 1813 die Steingutfabrik Tannova in Böhmen. Inwieweit etwa der Preßnitzer Porzellanmaler mit dem einen oder anderen der Genannten oder etwa mit dem Nürnberger Fayencefabrikanten Johann Jakob Mayer († 1760) irgendwie zusammenhängt, bleibt bis auf weiteres eine offene Frage.



273. Sog. Thormannsche Terrine mit Bauernmalerei, von F. Mayer-Preßnitz, um 1750.
Schwerin, Landesmuseum.

Kinder, bei denen der Hinweis auf Musikliebe, in einem Fall auch auf den Preßnitzer Bergbau interessant ist; das Medaillon für ein sechstes Kind „in spe“ ist frei gelassen. Die Signatur dieser Platte, die uns auch den sonst unbekannten zweiten Vornamen des Malers verrät, lautet: Franciscus Ferdi: Mayer Pinxit d. 15. Junij 1752. — Auch dieses Objekt ermöglicht uns wichtige Bestimmungen in der Zuteilungsfrage, obgleich es von den ältesten Arbeiten um 1747 bereits erheblich abweicht. —

Die älteren Arbeiten, die sich an die Moskauer Teller anschließen, zeigen noch kein Goldspitzenornament. In lebhaften, zum Teil allerdings auch trocken aufliegenden Farben, hauptsächlich Eisenrot und zweierlei helles Grün, ein wenig Gelb, Graublau, auch Braun und Schwarz, jedoch noch ohne violette Töne sehen wir auf den Tellern in Moskau allerlei lebensfrohe, lustige Szenen, wie Obsternten, pokulierende Paare mit italienischen Komödianten, einen Hanswurst, der zum Zweikampf aufgefordert wird, einen Bänkelsänger, ein ruhendes Schäferpaar oder (auf dem einzigen tiefen Teller dieser Serie) einen Vogelflug; wilde Rokokoschnörkel im Charakter von J. E. Nilson vereinigen sich zwischen flüchtig groben, mitunter mehr aus Stämmen als aus Laubwerk gebildeten Bäumen und Sträuchern zu phantastischen Architekturen, die ihre Abhängigkeit von Augsburger Kupferstichen nicht verleugnen können, oder bilden etwas magere Vordergrund-

Abschlußleisten. Die besonders ungeschickt komponierten Randverzierungen bilden das Hauptmerkmal der früheren Arbeiten von Mayer, zu denen u. a. auch zwei Teller des Kunstgewerbemuseums in Köln mit einer Drehleier spielenden Gesellschaft oder einem Hanswurst vor einer sitzenden Dame, die einem anderen Hanswurst eine Tabakprise anbietet (Abb. 269 und 270), gehören, sowie ein Teller, dessen Spiegel von einer Uferlandschaft eingenommen wird, im Nordböhmischen Gewerbemuseum von Reichenberg (Abb. 271), der in der Sammlung der Frau Feist in Berlin ein markenloses Gegenstück besitzt, oder der Meißner Teller mit dem tanzenden Kinderpaar (wobei schon ein wenig Violett gebraucht wird) in der Sammlung E. Czermak in München[1] oder der unbezeichnete Teller mit dem sitzenden Paar in der Sammlung L. Jay in Frankfurt (Abb. 272). Die meist kleinlich knittrige, unruhig zerfahrene Komposition verrät keinen Meister von Rang, noch weniger aber der Rand, der zu beiden Seiten zitterige Blumenbüschel mit oder ohne Hängeschleifen, oben einen auf einem Zweige sitzenden Vogel — beides Elemente aus der Augsburger Fayencehausmalerei —, auf dem Jay-Teller zwei, durch ein Band verbundene Engelsköpfe[2] aufweist und namentlich unten ein „Ornament“ zeigt, das gewöhnlich in der seltsamen Verquickung von rechtwinklig gebrochenen Teilen (die vielleicht von den graziösen Preußler-Ornamenten abstammen dürften) mit zusammenhanglosen Rocaillen-Stücken am deutlichsten erkennen läßt, daß unser Provinzmaler vom Geist des neuen Rokoko noch keine



274. Meißner Kaffeekanne mit buntem Blumenstrauß; Hausmalerei um 1740. München, Sammlung Dr. v. Ostermann.

[1] Porzellan-Sammlung Czermak (München, H. Helbing 1917), Nr. 202; Abb. auf Tafel IX.

[2] Solche Engelsköpfe im Singular oder Plural, die Augsburger Heiligenbildchen entnommen sind, begegnen uns auch sonst wiederholt gerade in diesem Kreise, wie z. B. auf einer Obertasse (mit Schwertermarke) mit Luna und Endymion bzw. mit der Venus und Amoretten im Dresdner Kunstgewerbemuseum (Nr. 22588; die nicht zugehörige Obertasse nach dem Blumenstrauß aus demselben Kreis); vgl. auch Abb. 314.



275. Zwei Teller mit Park-Prospekten, Werkstatt von F. Mayer-Preßnitz, um 1750.
Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.



276. Zwei Teller (Rückkehr von der Hasenjagd, Dorfteich), Werkstatt von F. Mayer-Preßnitz, um 1750.
Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.



277. 278. 279.

277—279. Walzenkrug mit Wappen und Hundeszenen, von F. Mayer-Preßnitz, um 1750. München bei A. S. Drey (1922).



280. Teller mit Schäferspiel-Gesellschaft, von F. Mayer-Preßnitz, um 1755. Berlin, Hohenzollernmuseum.



281. Meißner Schüssel mit Vogelfang von F. Mayer-Preßnitz, um 1755. Berlin, Hohenzollernmuseum.

Ahnung hat, sondern nur herausgerissene Lappen zu verwenden trachtet, um für modern angesehen zu werden. Aber auch dort, wo Rokoko-Details noch nicht vorkommen, steht Mayer dem rein Ornamentalen hilflos gegenüber, wie auf der sogenannten Thormannschen Terrine im Museum von Schwerin (Abb. 273)[1], deren nicht zugehörigen Deckel mit dem üppigen Goldkalligraphenornament wir bereits unter der sächsischen Hausmalerei (vgl. Abb. 255) kennen gelernt haben. Die die im Charakter von Berchem oder Le Prince gehaltenen ländlichen Szenen umgebenden Ranken zeigen kindisch unbeholfene „Ecklösungen", so originell sie auch sein mögen. Mayer mag selbst bald gefühlt haben, daß solche Motive, noch dazu auf Porzellan, wenig glücklich und entwicklungsfähig sind, so daß er sie früh aufgab, wie auf der großen Meißner Rokoko-Terrine der ehemaligen Sammlung O. von Blome[2], die später in die Sammlung von Geheimrat von Schöller in Berlin kam; das eine

[1] Abbildung von der anderen Seite, mit dem Deckel, bei K. Berling, Meißner Porzellan, S. 54. — Die Ansicht von Schlie (S. 7), daß es sich um „ein echt sächsisch-polnisches Porzellanstück" handle, vermag ich nicht zu teilen.

[2] Auktion Otto Freiherr von Blome; München, H. Helbing, 1898, Nr. 62; kl. Katalogabbildung.

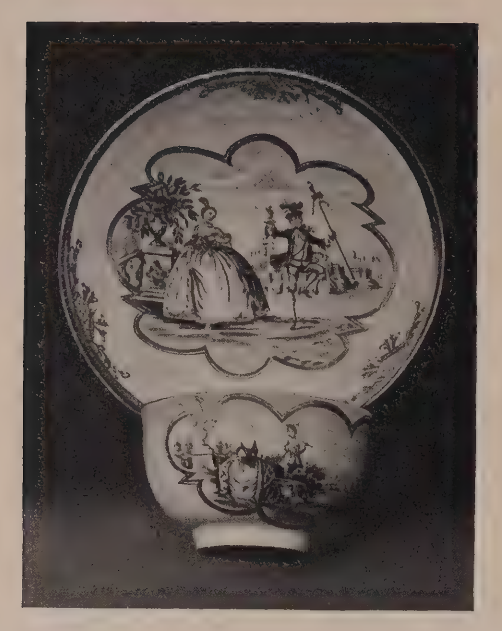
Hauptbild mit dem pokulierenden Paar und den italienischen Komödianten entspricht, wenn auch dem Raum angepaßt etwas auseinandergezogen, vollkommen dem abgebildeten Teller der Moskauer Tellerserie. — Aber auch auf Tellerrändern läßt Mayer mitunter die ungeschickten Ornamente weg und wiederholt, wenn er nicht, wie schon auf der Moskauer Schüssel mit der Dudelsack-Vignette[1], kleine nette Embleme aus Musikinstrumenten oder Schäferspiel-Attributen oben und unten anbringt, die seitlichen Blumenbüschel, die sich dann ohne Bandschleifen gleichmäßig vierteilig, wie etwa auf Winterthurer Fayencen, auf dem Rande gruppieren. Aber nicht Früchte, sondern nur dichte Haufen von Blumen, vorwiegend Rosen, Narzissen, Tulpen nebst Maiglöckchen und namentlich Maiglöckchenblättern, sehen wir immer wieder, nicht so sorgfältig, wie solche Blumen auf nicht viel älteren Hausmalerporzellanen vielleicht der gleichen Werkstatt, so etwa auf der kantigen Meißner Kaffeekanne der Sammlung Dr. von Ostermann in München (Abb. 274), auch allein vorkommen und als Muster gedient haben mögen. Als Beispiel sei hier hauptsächlich die markenlose Tellerserie mit den französischen Parkszenen angeführt, die sich auf verschiedene Sammlungen, wie die von Dr. A. List in Magdeburg (Abb. 275) oder L. Jay in Frankfurt, verteilt und in mehreren Auktionen[2] immer wieder auftauchte. Jedesmal



282. Meißner Schüssel mit Schäfertanz von F. Mayer-Preßnitz, um 1755. Berlin-Charlottenburg, Porzellanmanufaktur.

[1] Auch die Meißner Rundschüssel mit der Darstellung des Herbstes (Obsternte), die auf dem Rande oben eine Muschel, rechts und links Blumenbüschel und unten Schäferembleme trägt, in der 100. Auktion von H. Helbing in München (1902; Nr. 536) gehört hierher.

[2] Restauktion R. Zschille-Großenhain (1331. Auktion bei Lepke in Berlin, 1903), Nr. 345 und 346 mit leider nur ganz unzulänglichen, kleinen Katalogabbildungen, Auktion C. H. Fischer-Dresden I (Köln, 1906, Nr. 331; Abb. auf Tafel XLV), Auktion D. Pergamenter (Berlin, Lepke, 1909), Nr. 472 und 473 mit kleiner Abbildung auf Tafel 9 usw. Leider gibt es unter diesen Tellern, wie unter Mayers Arbeiten überhaupt, sehr zahlreiche, und zwar meist recht geschickte Fälschungen,



283. Teetasse mit Schäfertanz und Musik von F. Mayer-Preßnitz, um 1755. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

steht ein großer Springbrunnen mit mehrfachen, aus Muscheln zusammengesetzten, kribbeligen Becken nebst Putten oder Hermen im Mittelpunkt einer französischen Parkanlage mit geschorenen Baumwänden, und der Zwischenraum wird durch allerlei kleine Figürchen, Reiter, Karossen und Hunde belebt; die Farben bleiben die bekannten: Eisenrot und helles Grün neben Grau und etwas Blau. Nur selten versucht Mayer auch lediglich eine Camayeu-Wirkung, wie etwa auf dem Meißner Teller mit der roten Uferlandschaft in der ehemaligen Sammlung Dr. L. Adelmann-Würzburg (Nr. 290).

Zum Unterschiede von anderen Porzellanmalern, deren Mängel bei einem kleinen Maßstab bis zur Unmerklichkeit verschwinden, während sie sich, unter das Vergrößerungsglas genommen, gewöhnlich zur vollständigen Unzulänglichkeit steigern, erscheint Mayer gerade in der Kleinmalerei, wie bei den Staffagefigürchen der eben betrachteten Parkszenen-Teller oder, noch deutlicher, in den bewegt umrissenen Medaillons mit der Rückkehr von der Hasenjagd oder dem Dorfteich in der Sammlung Dr. A. List in Magdeburg (Abb· 276), des-

von denen nur der Teller mit der Schwertermarke im Museum von Erfurt (Abb. im Jahresbericht von 1912—13 und in der Zeitschrift „Cicerone", V, 1913, S. 641, wie in der Auktion F. v. Parpart II [Berlin, Lepke 1912, Nr. 745; Abb. auf Tafel 41]) oder das Exemplar in der zweiten Auktion C. H. Fischer-Dresden (München, H. Helbing 1918, Nr. 287) erwähnt sein mögen. — Einer verwandten Stimmung wie auf den Tellern mit den Parkszenen begegnen wir übrigens auch in dem Medaillon mit einem reich belebten Schloßhof auf einer Schokoladenkanne im Bayer. Nationalmuseum in München; vgl. F. H. Hofmann: Das europäische Porzellan im Bayer. Nationalmuseum (München 1908), Nr. 96 mit Katalogabbildung. (Mit „Bottengruber" hat diese Kanne allerdings gar nichts zu schaffen.)



284. Meißner Wasserburgteller mit Gold-Kalligraphenkante, von F. Mayer-Preßnitz, um 1755. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

gleichen auf einem Jagdteller in der Sammlung der Frau Feist in Berlin[1] oder auf drei weiteren Tellern (mit Hasenjagd, Fuchsjagd und Halali) derselben Serie in der Dresdner Porzellansammlung sowie auf zwei zugehörigen Tellern der Sammlung G. Tillmann in Hamburg, zu denen noch zahlreiche, früher im Schloß von Rudolstadt befindliche Teller nebst zwei Terrinen gehörten, keineswegs besser, sondern nur noch kleinlicher; dort, wo Vorlagen fehlen, bleibt er dilettantisch, wenn er sich auch mit der Ausführung eine größere Mühe zu geben pflegt, und dort, wo er Vorbilder heranzieht, ist er in ihrer Wahl nicht immer sonderlich glücklich oder er verändert sie bei der Wiedergabe, da er keine Empfindung für eine einheitliche Licht- und Schattengebung hat, vielmehr die Lichtquelle in ein und derselben Darstellung mehrfach wechselt und dadurch Unruhe in das Bild bringt[2]. Wenn Mayer aber ins



285. Teller mit pokulierender Gesellschaft (nach einem Stich von G. B. Göz) von F. Mayer-Preßnitz, um 1755. Berlin, Sammlung Prof. Dr. Darmstädter.



286. Teller mit springendem Hund von F. Mayer-Preßnitz, um 1760. Dresden, ehemalige Sammlung Curt von Schweingel.

[1] Ein Zwischenglied der Teller mit den vier Randzweigen und denen mit lebhaft gezackt umrissenen Medaillons bildet ein Teller, der beides vereinigt und im Medaillon einen Hirten mit Kühen aufweist, in der ehemaligen Sammlung Curt von Schweingel-Dresden (Berlin, 1376. Lepke-Auktion 1904, Nr. 247; kl. Katalogabbildung).

[2] Der Wechsel in der Schattengebung in ein und derselben Darstellung ist ein keineswegs auf Mayer allein beschränkter Fehler, sondern

andere Extrem verfällt und für seine Figuren einen zu großen Maßstab wählt, wie auf dem Meißner Walzenkrug mit dem Wappenlöwen, dem Waldhornbläser und der Hundemeute, der (1922) bei A. S. Drey in München auftauchte (Abb. 277 bis 279), dann erkennen wir erst recht in der Vergröberung die Grenzen seines Könnens, namentlich die seidenknitterige Unruhe in der Faltengebung wie die Zerklüftung aller Terrain-Einzelheiten. Zu den besten Arbeiten Mayers zählen jene, bei denen er sich in der Mitte hält und sowohl den zu kleinen als auch den zu großen Maßstab meidet, wie bei den beiden Tellern des Berliner Hohenzollernmuseums mit der kartenspielenden Schäferspiel-Gesellschaft (Abb. 280) bzw. dem auf einem Ochsen reitenden, flötenblasenden Mann mit Begleitung, wie immer mit vorherrschendem Eisenrot und lichtem Grün, neben etwas Graublau und Gelb.

Inzwischen muß F. Mayer, der für seine Malereien meist Meißner, allerdings vielfach nur fehlerhaftes Ausschuß-Porzellan verwendet, auch mit den sächsischen Porzellanhausmalern engere Fühlung genommen und daselbst ein Schmuckelement kennengelernt haben, das dort um die Mitte des 18. Jahrhunderts außerhalb der Fabrik zur prächtigsten Entfaltung gebracht wurde: die Goldkalligraphenschnörkel. Zunächst sind es die noch recht ungelenken, von Ranken umgebenen Fünfeckzacken mit Schuppenfüllung, die er an den vier betonten Randstellen in den Tellerspiegel hereinragen läßt, wie auf den beiden großen Meißner Ausschußporzellan-Schüsseln mit der Darstellung der Vogelstellerei bzw. des Schäferspieltanzes im Berliner Hohenzollernmuseum (Abb. 281) und in der Sammlung der Staatlichen Porzellanmanufaktur in Berlin-Charlottenburg (Abb. 282). In der Behandlung der Gesichter wie in der knitterigen Faltengebung, die sich auch auf die bis zum Erdboden reichenden Tischtücher erstreckt, wie im Randschmuck erkennen wir die Hand unseres Malers sofort wieder, wenn auch die Schüssel mit der Vogelstellerei und dem Gesellschaftspiel sowohl in der vorherrschend schwarzbraunen Farbe wie namentlich in der Behandlung des Baumschlags, der sich diesmal fast in Rispengräser auflöst und dadurch noch unruhiger wirkt, aus der sonstigen Manier etwas herausfällt; es handelte sich wohl um einen einmaligen Versuch, der wieder ganz aufgegeben worden zu sein scheint, wogegen die vier Fünfeck-Goldzacken auch sonst wiederholt vorkommen, wie etwa auf dem Deckel einer kleinen Schale im Frankfurter Kunstgewerbemuseum, welche auch die gelbe Farbe stärker betont, als dies bei anderen Arbeiten Mayers der Fall ist. Solche Goldzacken, ebenfalls mit Gitternetz- statt Schuppenfüllung, kommen auch in dreiteiliger Anord-

gerade bei den Porzellanmalern, auch in den Fabriken, durchaus keine Seltenheit; er mag damit zusammenhängen, daß alle diese Maler immer wieder veranlaßt wurden oder aus eigener Initiative dazu griffen, verschiedene Figürchen aus allerlei Vorlagen beliebig zusammenzustellen, bei denen natürlich die Beleuchtung beständig wechselte, so daß bei einer derartig fortgesetzten Übung der Sinn für eine einheitliche Schattengebung überhaupt verkümmern mußte.

nung vor, wie bei der gehenkelten Teetasse mit den Schäferspielszenen in bewegt gezackten Medaillons in der Sammlung Dr. A. List in Magdeburg (Abb. 283).

Aber es treten noch häufiger auch vollständige Goldkalligraphenkanten auf, teils am äußeren Rand der Geschirre oder Deckel, teils auf Tellern zwischen Rand und



287. Hippokampterrine mit Jagdbildern und Goldkanten von F. Mayer-Preßnitz, um 1760. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

Spiegel. Zweifellos gewinnt ein Teller, dessen Dekor sich nur auf eine Medaillondarstellung beschränkt (vgl. Abb. 276), wesentlich, wenn noch eine reiche Kalligraphenkante hinzukommt, wie dies etwa bei dem Teller mit den Wasserburgen (ein Motiv, das die Meißner Hausmaler immer wiederholen) in der Sammlung G. Tillmann in Hamburg (Abb. 284) der Fall ist. Und das pokulierende Komödiantenpaar[1], das wir, allerdings

[1] Und zwar nach einem Stich von G. B. Göz, vgl. E. Diederichs, Deutsches Leben der Vergangenheit II, Abb. 1598.

mit anderen Nebenfiguren und ohne die Bacchusherme, schon zweimal, nämlich auf dem Moskauer Teller von 1747 (vgl. Tafel 29) und auf der Rokokoterrine der Sammlung von Blome, gefunden haben, ist nun in flotterer Malerei auf dem schönen Teller der Sammlung von Prof. Darmstädter in Berlin (Abb. 285) viel geschlossener und wirkungsvoller in einen Kalligraphenrahmen eingespannt. Man hat fast den Eindruck, daß Mayer, nachdem er den Effekt dieser Goldornamentation ausprobiert, die Hauptmotive seines früheren Repertoirs nun in einer verbesserten Auflage nochmals wiederholen wollte, wobei er überflüssiges Beiwerk wegläßt. So sehen wir z. B. die sitzende Dame vom Kölner Teller (vgl. Abb. 270), die dem Komödianten eine Prise Tabak anbietet, wesentlich besser in Verbindung mit reichen Goldspitzenkanten auf dem Meißner Walzenkrug und auf der Meißner Untertasse, die beide der Sammlung H. Emden in Hamburg angehörten[1], ebenso auf einem Meißner (nur im Porzellanmaterial, nicht in der Malerei auf 1739 zurückgehenden) Teekännchen der ehemaligen Sammlung Lanna in Prag[2], jedesmal zugleich mit einem anderen Paar, von dem die Dame eine Miniatur in der Hand hält, Darstellungen, die wir auch auf zwei Meißner Tellern von Mayer mit Kalligraphen-Goldrändern in der Sammlung L. Jay in Frankfurt sowie auf einem gerippten, gelben Kännchen des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums antreffen können.

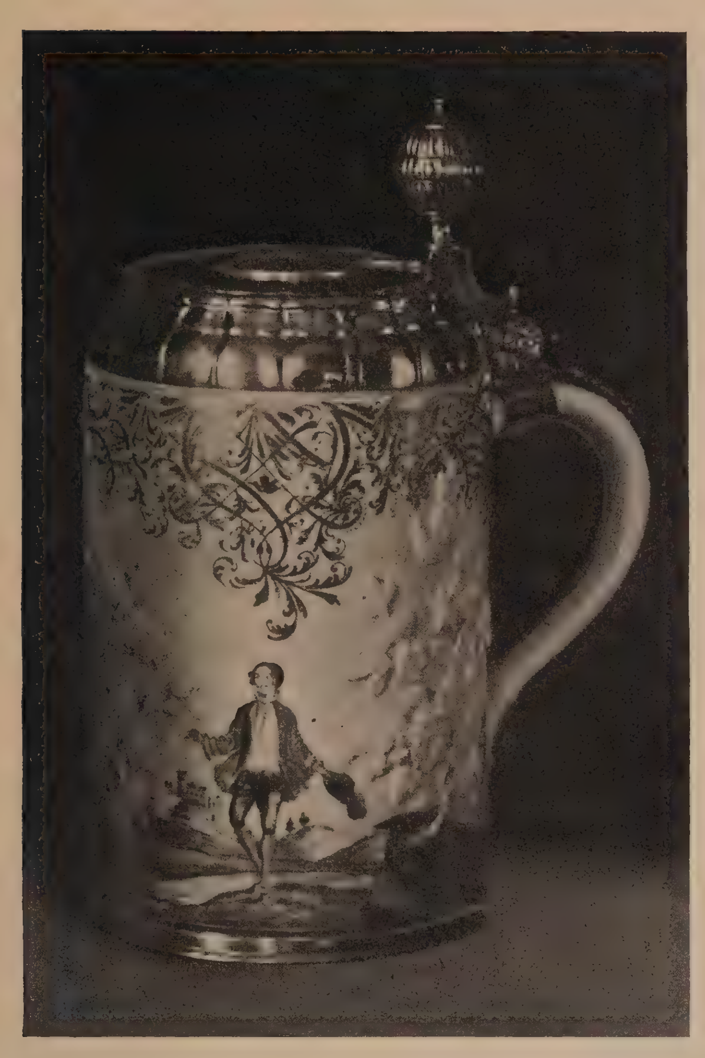


288. Kumme mit Goldkalligraphenkante und Figuren von Mayer-Preßnitz, um 1760. München, bei A. S. Drey (1907).

Das genaue Ausrechnen und Abzirkeln der regelmäßigen Kalligraphenschnörkel lag aber dem Preßnitzer Maler, der offenbar rasch zu malen pflegte und nicht einmal bei den vier in den Spiegel hereinragenden Winkelzacken auf peinliche Genauigkeit achtete, weniger, weshalb er sich — ebenfalls sächsischen Porzellan- und Email-Vorbildern

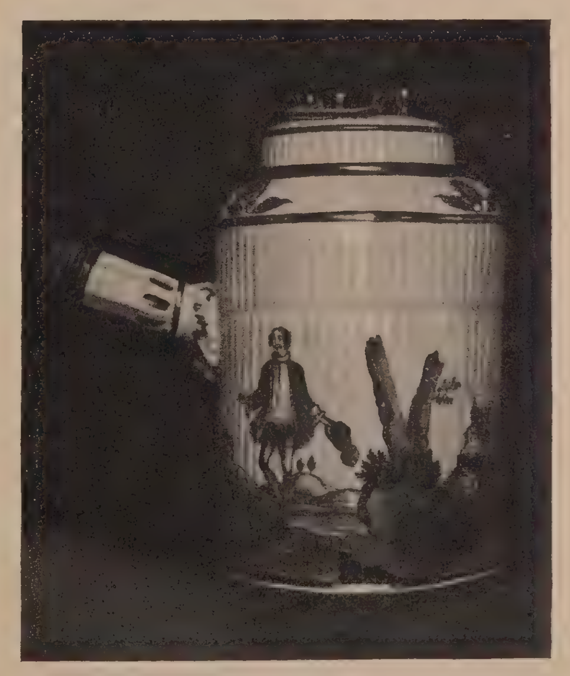
[1] Abb. im Auktionskatalog Hermann Emden (Berlin, R. Lepke 1908), Nr. 444 und 447 auf den Tafeln 46 und 49. — Die irreführende Bezeichnung „Art Bottengrubers" wäre 1908 nicht mehr nötig gewesen, da dessen Art damals schon feststand.

[2] Sammlung A. v. Lanna I (Berlin, R. Lepke 1909), Nr. 1557; Abb. auf Tafel 103.



289. Relief-Walzenkrug mit Goldkalligraphenkante und Figuren; sächsische Hausmalerei, um 1760. Berlin, Sammlung S. Salz.

(vgl. Abb. 245) folgend — eine freiere Art von Goldkalligraphenschnörkeln, die auf Achseneinteilung und Symmetrie verzichtete, zurechtlegte und dabei blieb. Dies sehen wir u. a. auf den beiden Tellern der ehemaligen Sammlung Curt von Schweingel in Dresden, namentlich dem mit dem springenden Hund (Abb. 286), der unruhigen früheren Art, ferner auf der reichen Meißner Hirsch- und Eberjagd-Terrine mit dem Hippokamp-Knauf Kändlers in der Sammlung List in Magdeburg (Abb. 287), an die sich noch andere Stücke mit Jagddarstellungen anschließen[1], oder auf einer besonders dicht bemalten Meißner Kumme, die sich 1907 bei A. S. Drey in München befand (Abb. 288), bei der der Goldbuchstabe B neben der Schwertermarke darauf hindeutet, daß das viel kräftigere Goldrankenornament vielleicht nicht von Mayer herrührt, sondern in Sachsen hinzugefügt worden ist; übrigens kehrt die Hauptfigur auf einem wohl ganz von einem Meißner Hausmaler dekorierten Walzenkrug mit Dresdner Silberschau in der Samm-



290. Gerippte Schokoladenkanne; Übergang der Werkstatt Mayer-Preßnitz zur Ferner-Werkstatt; um 1760 (?). Wien, Sammlung H. Rothberger.

[1] Ende 1907 befanden sich im Pariser Kunsthandel (Wörnitz) nicht weniger als 18 zusammengehörige Meißner Teller mit allerhand Jagddarstellungen, auch mit einem Wasserschloß, einem Reiter nebst Hund, einer Kahnpartie *bei* Mondschein (!) usw., alles in Eisenrot, Braun und Hellgrün und mit Goldkalligraphen-Rändern.



291. Aktäon-Teller mit rosa Rand; Werkstatt von F. Mayer-Preßnitz, um 1760. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.



292. Vulkan- und Thetis-Teller mit rosa Rand; Werkstatt von F. Mayer-Preßnitz, um 1760. Frankfurt a. M., Sammlung L. Jay.

lung Salz in Berlin (Abb. 289) wieder, was die offenbar sehr enge Beziehung Mayers zu Meißen deutlich veranschaulicht. Und noch einmal sehen wir dieselbe Figur, nämlich auf einer gerippten Schokoladenkanne der Sammlung H. Rothberger in Wien (Abb. 290); hier merkt man aber einen anderen Zusammenhang, nämlich einen solchen mit der später zu behandelnden Ferner-Werkstatt[1].

Interessant ist eine Serie von Meißner Tellern mit rosa Rand, dessen Gitterung auch auf Meißner Anregungen zurückzuführen sein wird. Die Verteilung der vier Blumensträuße auf den Rand, das Goldrankenornament zwischen Rand und Spiegel und die Farbenstimmung der auf diesen gemalten ovidischen Szenen mit der unruhigen Faltengebung charakterisiert diese heute in verschiedenen Sammlungen zerstreuten Teller als Arbeiten Meyers, wenn auch die Gesichter auf dem Diana- und Aktäon-Teller des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums (Abb. 291)[2], offen-

[1] Mit „Bottengruber", dessen Namen diese Kanne trägt, hat dieses Objekt nichts zu schaffen. — Wenn diese Signatur nicht neuerdings als „Verschönerung" beigegeben wurde, müßte man die ganze Malerei als neue Fälschung ausscheiden; ich habe dieses Stück nicht im Original, sondern nur in der Photographie gesehen.

[2] Abbild. im Jahresbericht des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums für 1914—15, S. 31.



293. Drei Tee-Obertassen mit Landschaften und Insekten von F. Mayer-Preßnitz; um 1765.
Teplitz, Sammlung Albert Dasch.

bar im Anschluß an die Vorlage, von seiner Art abzuweichen scheinen; auf den anderen Exemplaren — der Sammlung C. Holländer in Dresden[1], in der von Prof. Darmstädter in Berlin (mit Narcissos und der merkwürdigen Ausschußreparatur), dann bei Frau Feist in Berlin, bei Geheimrat G. von Klemperer in Dresden (mit Lucina, die die Galanthis in ein Wiesel verwandelt), in der Auktion A. Erichsohn in Dresden[2] und besonders bei dem Teller mit Vulcan, der für Thetis die Waffen Achills schmiedet, in der Sammlung L. Jay in Frankfurt (Abb. 292) — ist die Verwandtschaft mit den bisher betrachteten Arbeiten um so deutlicher.

Mitunter beschränken sich die Goldkanten auch nur auf ganz schmale, unter Einfluß Meißner Vorbilder entstandene Spitzenrändchen, wie auf den sechs Unterschalen mit Genredarstellungen der Sammlung A. Dasch in Teplitz (Abb. 293 bis 299). Während die Tee-Oberschalen, da man bei der häufigen Heranziehung von Relief-Porzellanen fast einer zusammenhängenden Obertassen-Dekoration entwöhnt worden ist, nur flüchtigere Landschaften (eisenrote und grüne Felsen mit Burgen, violette Berge, grüne Bäume) nebst bunten Insekten und Blumen- oder Fruchtzweiglein aufweisen und wohl nur von Gesellenhänden herrühren werden, gehören die figurenreichen Untertassen, bei denen neben viel Eisenrot noch lichtes, gelbliches, schmutziges Grün, Grau und Violett verwendet sind, in ihrer bereits viel ruhigeren und geschlossenen Anordnung und Durchführung zu Mayers besten Arbeiten, die schon dem Beginn der sechziger Jahre zuzuzählen sein dürften. Offenbar liegen Kupferstiche, wahrscheinlich Augsburger des J. E. Nilson-Kreises, zugrunde, die sehr geschickt aus dem Interieur ins Halb-Freie umkomponiert werden; recht bezeichnend sind die eisenroten Zweige mit den grünen Efeublättchen.—Bei einem Teller mit der Darstellung des Hahnenschlagens in der Dresdner

[1] Die farbige Abbildung in K. Berlings Meißner Porzellan, Tafel V, Nr. 1, ist leider, wie alle Farbendrucke dieses Werkes, unzulänglich.

[2] Auktion A. Ehrichsohn (Dresden 1894), Nr. 296. — Natürlich hat auch dieser Teller mit „Bottengruberscher Manier“ nichts zu tun.



294. 295. 296.

294—296. Untertassen mit farbiger Genreszene in Augsburger Art, von F. Mayer-Preßnitz, um 1765. Teplitz, Sammlung Albert Dasch.



297.

298.

299.

297—299.
Untertassen mit farbiger Genreszene in Augsburger Art, von F. Mayer-Preßnitz, um 1765.
Teplitz, Sammlung Albert Dasch.



300. Teller mit Hahnenschlagen nach dem Kirmeßbild von J. C. Schmidhammer, von F. Mayer-Preßnitz, um 1765. Dresden, Porzellansammlung.

Porzellansammlung (Abb. 300) läßt sich die Komposition genau verfolgen bzw. die zugrunde liegende Kupferstichvorlage nachweisen: Ein Blatt aus der Folge der „Nürnberger Kirmes-Bilder" aus dem Verlag von J. C. Schmidhammer; ein daselbst noch links zuschauendes Weib, das die beiden Hände in die Hüften stützt, ist weggelassen, wodurch eine Überfüllung — wie auch sonst bei den reiferen Arbeiten Mayers—vermieden wird; dagegen ist der obligate landschaftliche Hintergrund nebst Rokokornamenten der Umrahmung, die auf der Vorlage fehlen, dazugefügt. Der vierteilige Rand läßt noch alte Erinnerungen nachklingen; aber die Blumenzweige mit der z. B. gegenüber der Meißner Fabrikmalerei viel weitergehenden Vereinfachung der gefüllten Rose enthalten ein neues Motiv oder wenigstens eine neue Variante, die sich bald zu einer besonderen Gruppe auswächst. Sind bei diesem Teller wie bei der verwandten Meißner Dreieckschüssel mit der Geflügelhändler-Familie im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum noch die eisenroten Töne in allen Schattierungen vom hellen Ziegelrot bis zum dunklen Rotbraun nebst mehrfachem Grün noch immer vorherrschend, so wird Mayers Palette, je näher wir der bezeichneten Kumme von 1766 kommen, um so mannigfaltiger, aber zugleich trotz des mitunter in ganzen Flächen auftretenden hellen Zitronengelbs mehr abgetönt, weniger lebhaft, zumal die früher leuchtenden hellen grünen Töne immer schmutziger geworden sind; dafür wird die Ausführung viel sorgfältiger und zarter; gute Beispiele dafür sind das Kaffeekännchen mit den Schäferpaaren (Abb. 301) und die Kaffeetasse mit den Oktober-Genrepaaren (Abb. 302)[1], beide im Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart. Eine sehr verwandte, aber doch etwas

[1] Abbildungen in den Jahresberichten des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums für 1913, S. 29, und 1910, S. 23.



301. Kaffeekännchen mit Schäferpaar, wohl von F. Mayer-Preßnitz, um 1765. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

wärmer und farbiger wirkende Meißner Tasse mit Sommer- und Winter-Genrefiguren ebendaselbst (Abb. 303)[1] schließt sich, auch in den Goldrankenkanten, am nächsten der signierten Chronoskumme an; die verschiedenen, größeren Insekten aller Art werden hier, wie auf dem verwandten Stück mit dem musizierenden Schäferpaar im Berliner Schloßmuseum, besonders zur Verdeckung von Glasurfehlern, die bei Ausschußporzellanen natürlich häufiger sind, immer mehr herangezogen; auch das Hauptbild des „Sommers" mit der von den Schnittern aufgestöberten Rebhuhnfamilie ist nicht etwa eine selbständige Erfindung Mayers, sondern eine in der Keramik, aber auch sonst im Kunstgewerbe landläufige Genredarstellung[2]. — Andere Mayer-Porzellanmalereien dieser Zeit sind zum Teil auch genrehaft, wie die beiden Meißner Teller mit einer Hirtenszene bzw. einem Taubenschlag-Bild (mit je drei Blumensträußen, ohne Gold) in der Sammlung L. Jay in Frankfurt oder die Teetasse mit Gärtnerpaar und Ziege nebst Goldkalligraphenkante im Frankfurter Kunstgewerbemuseum, der Meißner Walzenkrug mit der Jagdpause im Würzburger Museum (Nr. A. 10876) oder die Meißner Rokoko-Henkeltasse der Sammlung Dr. von Oster-

---

[1] Wien; 207. Dorotheum-Auktion vom 16. Februar 1911, Nr. 458. — Die daselbst versuchte Zuteilung zur Bayreuther Hausmalergruppe ist irrig.

[2] Das Gemälde „Der Sommer" genau in derselben Art nebst den anderen drei Jahreszeiten-Bildern in der Art Lancrets findet sich z. B. als Ölbild (32 × 38 cm) in der Auktion von Baron zu Rhein in Würzburg (München, H. Helbing, 1919, Nr. 361, b; Katalogabbildung); ferner in Purpurmalerei auf einer (allerdings nicht ganz einwandfreien) Bockkopf-Louis XVI-Vase bei Graf Schuwaloff in Petersburg. Aber das gleiche Motiv ist auch in die Porzellanplastik umgesetzt worden, und zwar innerhalb der Vier-Jahreszeiten-Gruppen der Wiener Porzellanmanufaktur (Wiener Porzellanausstellung von 1904, Nr. 1350, und Folnesics, Sammlung Karl Mayer-Wien, Nr. 410, Abbildung auf Tafel LXII). Als Hinterglasmalerei sehen wir die gleiche Darstellung im Schloßmuseum von Karlsruhe (Abb. 304). — Verwandt, aber nicht vollständig übereinstimmend ist auch das farbige Holitscher Pastorale der ehemaligen Sammlung A. v. Lanna-Prag I (Berlin, Lepke, 1909, Nr. 1112; Abbildung im Auktionskatalog).



302. Monats-Kaffeetasse mit Liebespaaren von F. Mayer-Preßnitz, um 1765. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

mann in München mit dem Drachentöter und zwei anderen Rittern, während auf der zugehörigen Obertasse zwei Panfiguren mit Bocksfüßen zu den mythologischen Gestalten überleiten, die Mayer in der späteren Zeit mehr in den Vordergrund geschoben zu haben scheint. Dafür seien als Beispiele zwei Meißner Kaffeetassen der Sammlung Feist in Berlin genannt, die nebst Goldspitzen und verschiedenen Insekten eine puttenumgebene, ruhende Venus vor einem großen, violetten Vorhang und Jupiter mit zwei Kriegergestalten, anderseits Amphitrite mit Meeresgöttern und Venus im Muschelwagen darstellen, oder die Meißner Teetasse der Punktzeit mit Venus und Amor, flüchtiger Goldspitzenranke und buntem Schmetterling im Germanischen National-Museum von Nürnberg. Mehr inhaltlich als formell schließt sich an die signierte Chronoskumme von 1766 ein (ziemlich gleichzeitiger) Meißner Teller mit Dulong-Reliefzierat in der Sammlung G. Tillmann in Hamburg (Abb. 305) an, der neben den häufigen Felsenburgen der Randreserven im Spiegel wieder Chronos — diesmal in der damals nicht befremdlichen Verwechslung mit Kronos als Saturn charakterisiert — nebst der Klio, beide wieder sitzend, ebenso ein anderer Dulong-Teller mit derselben Darstellung in der Sammlung von Generalkonsul Klemperer in

Dresden, dessen Gegenstück jedoch wieder eine Genreszene von drei Rokokofiguren mit zwei Hunden aufweist.



303. Jahres-Kaffeetasse von F. Mayer-Preßnitz, um 1770. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

Ich möchte dem Preßnitzer Mayer, der sein Religionsbekenntnis schon in der Unterschrift von 1747 besonders betont, auch jene interessante und eigenartige Meißner Rokoko-Kaffeekanne zuschreiben, die in der Auktion des Freiherrn von Gasser-München[1] (Abb. 306) auftauchte und außer Bergmannsszenen, die auf den alten Bergbau von Preßnitz Bezug nehmen mögen und ja auch auf der bezeichneten Porträtstammbaumplatte von 1752 (vgl. Abb. 268) vorkommen, in einer Hügellandschaft die vier großen sitzenden Evangelistengestalten in noch sehr faltenreichen Gewändern nebst ihren Attributen und darüber einen vor dem Kruzifix knienden Kavalier mit einem gesattelten Apfelschimmel darstellt, bereits unter Verwendung auch der gelben und violetten Farbe. Man wird in der Folgezeit wohl noch andere religiöse Stoffe, die vielleicht mit Augsburger Heiligenbildchen zusammenhängen, soweit sie in ihrer Eigenart eine Verwandtschaft mit den sonstigen Arbeiten Mayers zeigen, hier ebenfalls anreihen können.



304. Hinterglasgemälde mit Sommerdarstellung (wie auf der Jahreszeitentasse von Mayer). Karlsruhe, Schloßmuseum.

[1] Sammlung Freiherr von Gasser-München (München, H. Helbing 1912, Nr. 414; Katalogabbildung von zwei Seiten auf Tafel XVI. — Der hier versuchten Zuteilung an Wolfsburg könnte ich mich nicht anschließen.



305. Meißner Dulong-Teller mit Saturn-Kronos, wohl von Mayer-Preßnitz, um 1770. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

Die Chronoskumme von 1766 in Stuttgart hat sich in der Komposition wie in der Farbenstimmung bereits recht beträchtlich von den signierten Tellern von 1747 entfernt. Da sich aus späterer Zeit vorläufig noch keine bezeichneten Arbeiten auffinden ließen, ist es schwer, die weitere Entwicklung Mayers zu verfolgen. Wenn es richtig ist, daß er (oder ein anderes Familienmitglied?) noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Preßnitz lebte und arbeitete[1], ja bei der Porzellanmalerei in einer Zeit verharrte, die die Beschaffung unbemalten Porzellans bereits wieder beträchtlich erleichterte, dann müßten wohl auch klassizistische Arbeiten seiner Manier vorhanden sein, da er später für Rokoko- oder gar Barock-Porzellan ja kaum mehr viele Freunde und Käufer gefunden hätte. Mir ist aber nur ein einziges Louis XVI-Porzellan bekannt, das sich mit einer gewissen Berechtigung als der Schlußstein seiner Arbeiten auffassen ließe, nämlich die Marcoliniplatte von Meißner Ausschußporzellan mit einer Bacchantenszene im Landes-Gewerbemuseum in Stuttgart (Abb. 307)[2], deren schmutzig braun-purpurne Randblümchen eine Neuerung aus späteren Jahren bedeuten mögen, deren figurale und landschaftliche Behandlung des Hauptbildes aber sowohl in der Ausführung, die ja immer zarter geworden ist, wie in der Farbengebung, die mannigfaltiger, aber blässer wurde und nun auch ein verhältnismäßig recht rein gelungenes Hellblau umfaßt, ganz gut mit den späteren Arbeiten zusammengeht. Als Zwischenstufe ließe sich dann noch der gelappte Teller mit der ruhenden Nymphe vor einem violetten Vorhang, hinter ihr ein Faun, oder der Zylinderbecher mit der schlafenden, von einem Satyr überraschten Nymphe in noch barocker Goldspitzen-Kartusche, beide in der Dresdner Porzellansammlung (Abb. 308), ansehen,

[1] G. J. Dlabacž, Künstler-Lexikon für Böhmen (Prag 1815) II, S. 287, sagt ohne Nennung eines Vornamens nur kurz „Mayer, ein guter Maler zu Preßnitz in Böhmen im J. 1794“. Wenn damit unser Porzellanmaler Franz Mayer gemeint ist, muß er recht alt geworden sein.

[2] Abbildung im Jahresbericht des Landes-Gewerbemuseums von Stuttgart für 1907, S. 54.

der figural, namentlich in der Satyrfigur, keinem anderen uns bekannten Porzellanmaler nähersteht, dagegen wieder im Baumschlag wie in der Goldspitze, die eine starke Anlehnung an Meißen verraten, von den anderen Arbeiten abweicht. Das Festhalten an früheren Motiven wird man bei einem alten Manne nicht befremdend finden können, noch weniger den Anschluß an Meißen, das ihn sein ganzes Leben hindurch mit Porzellan, allerdings meist Ausschußporzellan, reichlich versorgte, während er von Wien fast nichts bekam, weder Rohmaterial noch künstlerische Anregungen. —

Es gibt noch drei Gruppen von Porzellanmalereien im Bannkreis von Meißen, die leider in Ermangelung jeglicher Signatur für uns noch nicht recht greifbar, aber doch sehr nahe mit den Arbeiten von F. Mayer verwandt sind; es sind das die Arbeiten des Rosenmalers, des Malers der Kavaliere und des Malers der verunglückten Pferde. Die erste dieser Gruppen zeigt mit verschiedenen Stücken der mittleren Periode Mayers, namentlich mit der signierten Stammbaumplatte von 1752 (vgl. Abb. 268), so auffallende Beziehungen, daß man geneigt sein muß, in ihr eine auf eine bestimmte Zeitspanne, etwa um 1750—66, beschränkte Entwicklungsphase von Mayer selbst zu er-



306. Meißner Rokoko-Kaffeekanne mit Evangelisten und Bergleuten, wohl von Mayer-Preßnitz, um 1770. München, ehemalige Sammlung Freiherr von Gasser.



307. Louis XVI-Schüssel mit Bacchantenszene, vielleicht von F. Mayer-Preßnitz, um 1780. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

blicken, also den Rosenmaler überhaupt mit ihm oder vielleicht mit dem besten Mitarbeiter aus seiner Werkstatt zu identifizieren. Eisenrot in verschiedenen Abstufungen und zweierlei helles Grün sind fast die einzigen Farben, zu denen sich später, wie bei Mayer, noch etwas Lila und Gelb gesellen; die „Rosen" auf dürftigen Zweiglein mit rot oder gar nicht umrissenen Blättchen, die neben Bandtüchern das nur durch einen Linienrand eingefaßte, aber bewegt ausgezackte Bildmedaillon umgeben, sind noch primitiver stilisiert, als etwa auf Mayers Dresdner Teller mit dem Hahnenschlagen. Man glaubt in dieser Serie geradezu eine Reaktion gegen die dicht und flüchtig gemalten Mayer-Porzellane der vierziger Jahre zu erblicken: eine bewußte Zurückhaltung und sorgfältige Ausführung. Hierher gehören als besonders bemerkenswerte Stücke das Meißner Teekännchen in der Sammlung der Bayerischen Landes-Gewerbeanstalt in Nürnberg (Nr. 1414; Abb. 309), an dem man wohl auch die in der damaligen Hausmalerei sonst noch seltene Absicht, bestimmte Porträts zu verwenden, sehen kann, sowie ebenda eine längliche Schale (Nr. 1618) mit einem sitzenden Paar, ferner die schöne Kumme mit den beiden Venus- und Amor-Medaillons und der Jägerin im Fond in der Sammlung O. Blohm in Hamburg (Tafel 30), früher in der Lanna-Sammlung[1],



308. Zylinderbecher mit Faun und Nymphe, vielleicht von F. Mayer-Preßnitz, um 1770. Dresden, Porzellansammlung.

[1] Sammlung A. v. Lanna-Prag I (Berlin, Lepke 1909), Nr. 1559; kl. Abb. auf Tafel 103.



Hellfarbige Venus-Kumme (mit Jägerbild im Fond), wohl von F. Mayer in Preßnitz, um 1760.
Hamburg, Sammlung Otto Blohm.





Kaffeekanne mit Genremalerei, wohl von F. Mayer in Preßnitz, um 1760.
Berlin, bei Max Heilbronner.



ferner die Teetasse mit dem Liebespaar im Hamburgischen Museum, die Meißner Untertasse mit dem Damenbrustbild im Prager Kunstgewerblichen Museum (Abb. 310), der tiefe Meißner Teller mit dem tanzenden Paar vor einem Ruinenportal nebst Storch im Germanischen Nationalmuseum von Nürnberg (Nr. H. G. 4051), die Neptun-Kumme mit zwei



309. Teekännchen mit Porzellanmedaillons zwischen Rosen, wohl von Mayer-Preßnitz, um 1760. Nürnberg, Bayerische Landes-Gewerbeanstalt.



310. Untertasse mit Damenbrustbild unter Rosen, wohl von Mayer-Preßnitz, um 1760. Prag, Kungewerbl. Museum.

gehenkelten Rokoko-Teetassen mit Genreszenen nebst Goldrankenrändern im Schlesischen Museum von Breslau, ein Zylinderkrüglein mit einem vornehmen Paar und Vögeln in der Sammlung von Zoubaloff in Moskau oder ein Zylinderbecher (Wermutbecher) mit ruhender Maskenschönheit nebst Amor als Harlekin vor einem Vorhang in der Sammlung Dr. A. List in Magdeburg (Abb. 311). Das Hauptstück dieser Unterabteilung, zugleich eine der schönsten Porzellanhausmalereien überhaupt, ist die Rokoko-Kaffeekanne, die 1923 im Berliner Kunsthandel (Max Heilbronner) auftauchte (Farbentafel 30 und Abb. 312). In eleganter Anordnung sehen wir zwischen Putten, Emblemen und Rocaillen auf der einen Seite eine sitzende, hermelingeschmückte junge Dame (mit einer Flamme über dem Kopf) rechts neben einem großen Ovalbrustbild eines jungen Mannes, darüber ein



311. Walzenbecher mit Maskenschönheit unter Rosen, wohl von Mayer-Preßnitz, um 1760. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.



312. Kaffeekanne mit Genrebild (Rückseite der Kanne von der Farbentafel 34), wohl von Mayer-Preßnitz, um 1760. Berlin, bei Max Heilbronner.

Spruchband mit dem Distichon: ARTE MEA VIVIT NATVRA ET VIVIT IN ARTE / MENS DECVS ET NOMEN CAETERA MORTIS ERVNT; die sitzende Dame (ebenfalls mit dem Flammenzeichen) auf der anderen Seite ist überall von Zeichnungen und Vorlagen, Porzellangeschirren auf dem runden Tische, unten von einer Sphinx umgeben. In welcher Weise diese reichen, offenbar persönlichen Anspielungen etwa mit dem Maler F. F. Mayer in Preßnitz in Beziehung gebracht werden können, bleibt vorerst dunkel. Die Verwandtschaft mit manchen seiner Arbeiten, namentlich mit den abgebildeten schönen sechs Tassen der Sammlung Dasch-Teplitz oder mit dem Dresdner Teller mit dem Hahnenschlagen, auf dessen Rand wir ja auch schon die gleichen Rosen gesehen haben, ist jedenfalls außerordentlich weitgehend. — Es lassen sich aber wegen stilistischer Übereinstimmungen noch verschiedene andere Porzellane hier angliedern, wenn auch die primitiven Rosen auf ihnen ganz oder fast ganz fehlen. Schon auf den Rändern der beiden gezackten Meißner Teller mit den spielenden Kindern in der Sammlung L. Jay in Frankfurt (Abb. 313; auf dem Gegenstück sieht man zwei Putten mit Weintrauben, Ziegenbock und Obelisk) sind die beiden Rosen und die Tulpen reicher und überdies unter Mitverwendung von etwas Gelb und schmutzigem Purpur entstanden, aber die Behandlung der Karnation entspricht den bisherigen Stücken, wie auch z. B. der auf der hell- und zartfarbigen und doch nicht mehr auf nur Eisenrot und Grün beschränkten Kaffeekanne mit den drei Parzen im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Abb. 314), bei der auch auf den Engelskopf auf dem Deckel hingewiesen sein



313. Meißner Zackenteller mit spielenden Kindern, wohl von Mayer-Preßnitz, um 1760. Frankfurt a. M., Sammlung L. Jay.

mag, den wir bereits auf dem frühen Mayer-Teller der Sammlung L. Jay (vgl. Abb. 272) kennen gelernt haben. Auch der silbermontierte Meißner Krug mit dem Bacchus auf dem Weinfaß und den beiden seitlichen Szenen mit der Darstellung der Folgen der Trunkenheit in der Sammlung Dr. A. List (Abb. 315) läßt sich nur in dieser Gruppe unterbringen, desgleichen die Argus-Tasse des Museums in Elberfeld, das Meißner kugelige Teekännchen mit der schlafenden Nymphe im Kunstindustri-Museum von Kopenhagen[1], der Walzenkrug und die henkellose Teetasse in der Sammlung Ole Olsen in Hellerup bei Kopenhagen, aber ebenso der reiche Meißner Terrinendeckel mit Schäferspielszenen mit Schaukel und Tanz und der in dieser Gruppe ungewöhnlichen Hinzufügung eines Wappens (Putto auf einem Pfeil) und eines goldenen Spiegelmonogramms (das wohl als AVP aufzulösen ist) im Bayrischen Nationalmuseum zu München (Nr. 591)[2] sowie das kugelige Meißner Kännchen mit Herkules und Prometheus in der Sammlung Dr. von Dallwitz in Berlin (Abb. 316), das sich sehr eng an die Meißner Fabrik- und Hausmalerei anschließt, aber doch durch die Farbenstimmung wie durch die charakteristischen Röschen auf dem Deckel als hierhergehörend angesprochen werden kann. — Bei allen diesen Stücken haben wir außer den stilistischen Merkmalen nicht den geringsten sonstigen Anhaltspunkt für den Meister oder Entstehungsort der Malerei.

Das gleiche läßt sich vom Maler der Kavaliere sagen, der sich ebenfalls an die

[1] Abbildung im Jahresbericht des Kunstindustri-Museums von Kopenhagen für 1910, S. 24.

[2] Vgl. Friedr. H. Hofmann: Das europäische Porzellan des Bayerischen Nationalmuseums (München 1908), S. 17, Nr. 95 und Tafel 6. (Die Datierung dieses schon mit den signierten Moskauer Tellern von F. Mayer verwandten Stückes, das natürlich mit Bottengruber gar nichts zu tun hat, bezieht sich hier lediglich auf das Porzellan, nicht auf die Malerei, die etwa zwanzig Jahre jünger ist.)



314. Porzellankanne, wohl von Mayer-Preßnitz, um 1765. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

Meißner Fabrik- und Hausmalerei — vgl. die Dose der Sammlung Dr. List (vgl. Abb. 249) — anlehnt, ebenso an Malereien von F. Mayer (vgl. die Tasse der Sammlung Dr. List in Abb. 273), aber zugleich auch zu der später zu behandelnden Gruppe von Ferner hinüberleitet. Das Hauptstück dieser Gruppe steht ebenfalls in der Sammlung Dr. List in Magdeburg, nämlich ein Kaffeeservice mit Goldkalligraphenranken und Damen bei Musik und Schäferspiel (Abb. 317); auf der zugehörigen Kaffeekanne (Abb. 318) sieht man zwei sitzende Damen, die zwei aneinandergekettete Herzen mit den Buchstaben IMO und ICR miteinander tauschen, eine Darstellung, die sogar mit den gleichen Buchstaben auch auf einer Tasse der Sammlung Dr. von Dallwitz in Berlin wiederkehrt; und von der einen Seite sieht ein Fürst mit Kurhut, Schlafrock und Pfeife (August von Sachsen-Polen?) durch das Fernrohr auf die genannte Gruppe, während von der anderen Seite ein Reiter (mit AR-Monogramm auf der Mütze) herangaloppiert. Noch reichere Goldkalligraphenkanten hat die achtkantige, frühere Kaffeekanne mit den zwischen Springbrunnen promenierenden Paaren im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Abbildung 319)[1], und ganz besonders reich, sogar auch mit einer eingefügten Goldfigur belebt ist die Goldkalligraphenranke auf der Kaffeekanne mit den promenierenden Kavalierpaaren auf der Kaffeekanne der ehemaligen Sammlung Dr. G. Reichenheim in Berlin (Abb. 320), die sich sehr ähnlich noch auf einer älteren Kaffeekanne der ehemaligen Sammlung C. H. Fischer in Dresden[2] wiederholt. Alle diese Malereien sind bunt gehalten; nur ausnahmsweise finden wir diese Darstellungen auch Ton in Ton, wie in Violett-Camayeu eine Gitarrespielerin und einen Flötenspieler, die nebeneinander

[1] Abbildung im Jahresbericht des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums für 1910, S. 22.

[2] Sammlung C. H. Fischer-Dresden II. (München, H. Helbing 1918), Nr. 451; Abb. auf Tafel 54.



315. Walzenkrug mit den Folgen der Trunkenheit, wohl von Mayer-Preßnitz, um 1765.
Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

sitzen, auf einer Tasse mit der Schwertermarke in der Dresdner Porzellansammlung. — Der Kavaliermaler, der mit F. Mayer-Preßnitz nicht identifiziert werden kann, kommt übrigens dem Rosenmaler qualitativ lange nicht gleich.



316. Teekännchen mit Herkules; Werkstatt von Mayer-Preßnitz, um 1765.
Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.

Beide stehen aber bedeutend höher als die nicht viel jüngeren Maler der verunglückten Pferde, die die Zeit der schlesischen Kriege mit ihren Husaren und Panduren verherrlichen wollen, aber nur dort genießbar sind, wo mehr oder weniger reiche Goldspitzenkanten von der Unzulänglichkeit ihrer Zeichnung



317. Kavalier-Genre-Service mit Goldkanten; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte.
Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.



318. Kaffeekanne aus dem Kavalier-Genre-Service; Hausmalerei; 18. Jahrh. Mitte.
Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

wie auch von der schmutzigen, nicht selten auch stumpfen und glanzlosen Farbengebung ablenken. Es sind mindestens zwei oder drei verschiedene Maler, die hier zu unterscheiden sind, nämlich einer, bei dem die dünnbeinigen, tänzelnden Pferde umzufallen drohen, und ein anderer, der die Pferde vielleicht etwas besser zeichnet, im Verhältnis zu den Reitern oder auch Reiterinnen aber viel zu klein macht; oft sind diese beiden Hauptfehler auch miteinander vereinigt. — Die reichsten Arbeiten dieser Unterabteilung sind zwei längliche Meißner Barockterrinen mit Maskenhenkeln beim Grafen E. Waldstein, früher im Schloß Dux, jetzt im Schloß Hirschberg in Böhmen (Abb. 321), mit besonders üppigen Goldkalligraphenschnörkeln namentlich um die Hauptbilder, sowie eine nicht minder reiche, ganz ähnliche Terrine nebst Untersatzplatte mit Korbflechtrand in der Sammlung von Frau Feist in Berlin; auf dieser Terrine sind die Goldkalligraphenornamente überdies noch figural belebt[1]. Breiter ausgeführt und mit Fächerpalmetten untermischt ist das Goldrankenornament auf einigen Meißner Tellern zwischen dem Spiegel und dem Rand, auf dem vier Blumensträuße symmetrisch verteilt sind, wie dies in der Werkstatt von F. Mayer üblich war; auf einem derselben, in der Sammlung Dr. von Dallwitz in Berlin (Abb. 322) sieht man zwei Reiter auf umfallenden Pferden nebst einem Bauer, wie wir ihn bei der Ferner-Gruppe antreffen werden, nebst wolkenlosem Hintergrund, ein anderer Teller mit gleicher Goldzwischenkante im Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart[2] zeigt uns den Kampf zweier Reiter um eine Fahne in den glanzlosen braun-roten Farbentönen Meißner Hausmaler mit nur etwas schmutzigem Olivgrün und violett-bläulichen Wolken-



319. Kantige Kaffeekanne mit Kavalierpaaren; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

---

[1] Eine weitere reiche Meißner Terrine mit der Belagerung einer Festung und Reitern nebst Goldkalligraphenschnörkeln mit den geschuppten Fünfeckzacken war 1914 bei Jul. Drey in München zu sehen, eine kleinere runde Terrine mit Einsatzring und umlaufenden Kavalleristen-Darstellungen ohne Goldkalligraphenschnörkel aus dem Besitze von Emil Grauer-Troppau (früher Sammlung Kaulla-Stuttgart) war auf der Porzellanausstellung 1906 des Troppauer Museums, Katalognummer 499.

[2] Dieser Teller stammt aus der Auktion C. H. Fischer I. (Köln 1906), Nr. 451; Katalogabbildung auf Tafel 45.



320. Kanne mit Kavalierpaaren und belebtem Goldkalligraphenornament; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Berlin, Sammlung Dr. G. Reichenheim.

partien, wie sie für diese Gruppe besonders beliebt sind und auch auf dem besten Exemplar, wieder mit der gleichen Goldrankenkante und den vier Randsträußen, nämlich auf dem Meißner Teller mit dem Überfall eines Frachtwagens in der Dresdner Porzellansammlung (Abb. 323) vorkommen; dieses Stück steht in der Zeichnung den Arbeiten von Mayer-Preßnitz nahe, dürfte jedoch, zumal jedes heitere Grün fehlt und der Baumschlag anders behandelt ist, diesen doch kaum beigezählt werden. Lebhafter in den Farben, aber am schlechtesten in der Zeichnung geraten sind die Reiterteller mit einem einfachen Goldlinienrand, von denen sich einzelne Exemplare in den Sammlungen C. von Schweingel in Dresden[1], Dr. A. List in Magdeburg (Abb. 324)[2] und L. Jay in Frankfurt

[1] Abbildungen im 1376. (anonymen) Versteigerungskatalog von R. Lepke, Berlin 1904, Nr. 245 und 246. — Zur gleichen Serie gehören auch zwei Teller der Auktion D. Pergamenter, Berlin 1909, Nr. 236 und 237; ähnliche, allerdings problematische Arbeiten, darunter ein polnischer Reiter in Violett-Purpur, im Museum von Danzig (vgl. Zeitschrift „Cicerone", XI., 1919, S. 550 und 551) usw. — Selbst so primitiven Porzellanmalereien liegen vielfach gleichzeitige Stiche oder Zeichnungen zugrunde. Vgl. die drei Panduren zu Pferd von Rugendas bei Martin Weinberger, Deutsche Rokokozeichnungen, München (1923), Tafel 5.

[2] Bei diesem Teller bemerkt man links oben noch einige Strichandeutungen einer Architektur, eine Vorzeichnung für einen ganz anderen Dekor, der ursprünglich auf diesem Teller begonnen war.

(Abb. 325; daselbst noch ein zweites Stück, nicht von derselben Hand) erhalten haben. Aber nicht nur auf Terrinen und Tellern, sondern auch auf Tassen ist der Reiterdekor keineswegs selten; als Beispiele besserer Art sei die Doppelhenkeltasse der ehemaligen Sammlung H. Emden in Hamburg[1] oder die Teetasse mit der Plünderung eines Gefallenen und mit reicheren Goldkalligraphenkanten genannt, die aus der Auktion O. Ranft in Frankfurt[2] in die Sammlung G. Tillmann in Hamburg (Abb. 326) gekommen ist. In dieser Sammlung befinden sich überdies von einer anderen Hand noch zwei miteinander übereinstimmende Husaren-Tassen (Abb. 327 und 328) mit den vier geschuppten Gold-Fünfeck-Randzacken, offenbar vom gleichen Maler, der auch eine Regimentsinhaberin mit ihrem Obersten zusammen auf

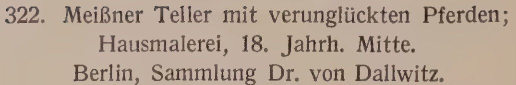


321. Meißner Goldspitzen-Terrine mit Pferdeszenen; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Schloß Hirschberg in Böhmen, beim Grafen E. Waldstein.

[1] Sammlung H. Emden-Hamburg; Berlin, R. Lepke 1908, Nr. 411; Abb. auf Tafel 49.

[2] Auktion O. Ranft-Frankfurt in München (H. Helbing), 1913, Nr. 173; Abb. auf Tafel 13; doch ist die Katalogangabe, daß es sich um eine Arbeit von „Wolfsburg oder Preußler“ handle, ebenso unrichtig wie die in anderen Katalogen bei ähnlichen Objekten wiederholte Versicherung von „Bottengruberart“. — Als Beispiele geringer Qualität sind die drei Teetasssen (mit Relief-Mumezweig) der Auktion D. Pergamenter-Berlin (Berlin, R. Lepke 1909, Nr. 33—35) zu nennen, die mit den simplen Tellern zusammengehen. Derselbe Maler versuchte sich auch einmal auf der Unterschale einer frühen Meißner Relief-Doppelhenkelterrine — in der Sammlung C. H. Fischer-Dresden (1. Auktion in Köln 1906, Nr. 617 mit Textabbildung) — mit einer „aparten“ ornamentalen Umrahmung von Hängetüchern, Schnörkel- und Gitterwerk, die sogar an die ältesten Augsburger Hausmalereivorbilder anklingt; es ist allerdings ein recht wunderliches Konglomerat daraus geworden.





322. Meißner Teller mit verunglückten Pferden; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.



323. Meißner Teller mit Wagenüberfall; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Dresden, Porzellansammlung.

einer Teetasse verewigt hat, die aus der Sammlung Dr. F. C. Witte in Rostock[1] in das Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum kam. Bei allen diesen Stücken und vielen vorgenannten haben sich die Maler Meißner Porzellan zu verschaffen gewußt, das zum Unterschied von so vielen Porzellanen von Mayer-Preßnitz meist ganz fehlerlos, also

[1] Porzellan-Sammlung Dr. F. C. Witte-Rostock; Berlin, R. Lepke, 1912, Nr. 66; Katalog-Abbildung auf Tafel 5.



324. Teller mit drei Reitern; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.



325. Teller mit mißlungenen Reitern; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Frankfurt a. M., Sammlung L. Jay.

kein Ausschuß ist; es sind eben vielfach Tassen und Kummen mit Relief-Mume-zweigen, die um etwa 1750 bis 1760 — um diese Zeit handelt es sich hier meistenteils — längst nicht mehr modern, daher als ältere Restbestände von der Meißner Fabrik abgestoßen worden sein müssen. Wir werden daher bei Hausmalereien auf fehlerlosem Porzellan gut tun, die Datierung nie nach den Formen oder nach dem Reliefschmuck vorzunehmen, da solches Material in den meisten Fällen von „vorgestern" war. Fast ausnahmelos handelt es sich in dieser Gruppe um polychrome Malerei; einfarbige Stücke



326. Meißner Relief-Teetasse mit Marodeuren; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte.
Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

sind hier selten, wie etwa der radial gerippte Teller mit den zwei Kavalleristen nebst Pferden in goldgehöhter Purpurmalerei in der Sammlung H. Hermannsdörfer in Mannheim.

Merkwürdigerweise finden wir aber die verunglückten Pferde nicht nur auf Porzellan-geschirren, sondern auch auf Rechteck-Bildplatten, von denen zwei in der Sammlung C. Baer in Mannheim bewahrt werden, einerseits drei Panduren zu Pferd, anderseits eine Darstellung nach einer Schlacht, nämlich die Untersuchung der Gefallenen, ein Thema, das uns schon wiederholt begegnete. Daß also richtige Porzellangemälde, wie sie die Fabrikmalerei namentlich in Meißen und Fürstenberg, aber auch anderwärts, z. B. in Volkstedt (nebst Rokokorahmen), bald in größerem Umfange und besserer Qualität nachfolgen ließ, wie sie in der Hausmalerei aber, von F. F. Mayers Stamm-



327. Meißner Relieftassen mit Husaren; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte.
Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

baum-Medaillonplatte von 1752 abgesehen, allerdings dann zum höchsten technischen Können gesteigert, erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, z. B. in Wien, München oder Bamberg, zur allgemeinen Mode werden, just bei solchen Porzellanmalern sozusagen erst anheben, die nicht einmal mit den Geschirren recht fertig werden, verdient verzeichnet zu werden. Aber auch auf diesen „Gemälden" haben die „Meister" ihren Namen nicht hinzugefügt. Wir erfahren also nicht, wem wir die verunglückten Pferde zu verdanken haben bzw. welche Handwerker diese auf dem Gewissen haben. Es mochte sie ein guter Instinkt geleitet haben, sich nicht der Kritik ihrer Zeitgenossen preiszugeben, geschweige denn dem Urteil der Geschichte.

Die großen Schwierigkeiten, die sich hier wie in den Nachbarkapiteln — wo verschiedene, nebeneinander in gleichen Richtungen tätige Kräfte in Frage kommen — einer näheren Untersuchung entgegenstellen, werden noch dadurch gesteigert, daß gerade diese Porzellanmalereien, meist auf echtem, altem Porzellanmaterial (das unbemalt auf verschiedenen Auktionen nicht von Sammlern, vielmehr meist von gewissen Agenten zum Zwecke nachheriger „Verschönerung" gierig aufgekauft worden ist), namentlich in den letzten zwanzig Jahren — besonders in Dresden — virtuos gefälscht werden, und



328. Meißner Relieftasse mit Husaren; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte.
Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

zwar in recht erheblichen Mengen. Da aber die Fälscherindustrie, um interessantere Stücke hervorzubringen, vor neuartigen Kombinationen guter, alter Elemente nicht zurückschrickt, entstehen immer neue Verwirrungen, deren Lösung auch den besten Kennern nicht immer leicht und sofort möglich ist. Eine Mahnung zur Vorsicht wird daher nicht überflüssig sein.

9. F. J. Ferner und Genossen.

Gegen „Pfuscher" haben die Fabriken, besonders Meißen und Wien, lange und zähe gekämpft, allerdings mit wenig Erfolg. Es waren zu viele erst technisch, bald aber auch künstlerisch zu tüchtige Kräfte unter den Hausmalern, von denen verschiedene den allerbesten Fabrikangestellten zum mindesten nicht nachstanden, somit eine disqualifizierende Bezeichnung keineswegs verdienten. Aber als die führenden Fabriken ihr technisches und künstlerisches Können zur höchsten Blüte zu entfalten verstanden hatten und von Außenstehenden nicht mehr viel lernen konnten, dagegen die besten Kräfte an sich zu ziehen wußten, änderten sich die Verhältnisse, und nunmehr verdienen tatsächlich nicht wenige der Hausmaler die ihnen schon früher so gerne zugedachte Titulatur „Pfuscher" in reichem Maße. Dies haben wir schon an manchen Arbeiten der zuletzt betrachteten Gruppen kennengelernt, und dasselbe begegnet uns nun in bedeutend verstärktem Maße. Ferner und Genossen sind wirklich keine hervorragenden Meister mehr.

Wer war Ferner? — Wir wissen es nicht; wir wissen auch nicht, wo und wann er lebte. Wir finden nur die Bezeichnung: „F. J. Ferner pinxit"[1] auf einer henkellosen Meißner Bechertasse in der Dresdner Porzellansammlung, die in einem zweiten Brande verunglückt ist; ein musizierendes Watteau-Paar in Dunkelpurpur mit einer ebenfalls verbrannten H-Goldsignatur steht einer zweiten, späteren (aber auch verdorbenen) Szene gegenüber, die in Braun-Schwarz ein Weib mit einem Fruchtkorb und einen



329. Tasse mit Überdekor, bezeichnet von F. J. Ferner, um 1745. Dresden, Porzellansammlung.

[1] Schon die Vornamen-Initialen bei dieser Bezeichnung deuten darauf hin, daß „Ferner", wenn er auch in der ganzen älteren Literatur bisher nirgends zum Vorschein kam, ein Familienname ist. Trotzdem möge, da die Signatur auf dem zweiten charakteristischeren Stück die beiden Buchstaben FJ nicht aufweist, darauf aufmerksam gemacht werden, daß „Ferne" eine bei den Porzellanmalern damals geläufige Bezeichnung für eine dunkelbraune, ins violette spielende Farbe ist, die namentlich von den Blumenmalern zum Untermalen der grünen Blätter verwendet wurde. Aber Graf Milly, bzw. F. J. Weber (Die Kunst das ächte Porzellain zu verfertigen; Hannover 1798), die dies berichten, setzen ausdrücklich hinzu, daß dieser Farbenname gerade in Sachsen wenig bekannt ist. Schon aus diesem Grunde wäre eine Erklärung des Personennamens durch den Farbennamen äußerst bedenklich.

flöteblasenden Mann zu beiden Seiten eines Monumentes darstellt (Abb. 329; nur auf diese letzte Darstellung bezieht sich die Signatur von F. J. Ferner, der eine bereits ganz fertige, purpurbemalte Tasse, die rückwärts einen leeren Raum für seine Malerei bot, benützte und bei deren Einbrennen alles verdarb. Mit diesem mißratenen Stück, das uns nur Anhaltspunkte für die Vornamen eines Porzellanmalers vermittelt, wäre nicht viel anzufangen. Aber zum Glück findet sich die Signatur: „Ferner inve." noch auf einem zweiten, viel charakteristischeren Stück, nämlich auf einer Kumme der Sammlung Dr. von Dallwitz in Berlin (Abb. 330), wodurch eine ganze Reihe ähnlicher Arbeiten festgelegt wird. Es handelt sich in der Regel um Meißner Porzellane, die bereits im Fond der Kummen oder Tassen wie auf der Außenseite mit Blaublümchen unter Glasur dekoriert sind, so daß Ferner hauptsächlich ein „Überdekorateur" war, der um und zwischen die Unterglasurmalereien seinen Muffelfarbendekor anbringt, zunächst gewöhnlich einen kreisförmigen Reifen mit eisenrotem Wellenrankenornament und auf diesem umlaufend in radialer Anordnung Schäferpärchen mit Lämmern nebst recht primitiven, wenig belaubten Bäumen oder auch andere Genrefiguren oder biblische Gestalten, alles in Eisenrot, hellem Grün, Braun, etwas hellem Gelb und Mangan; dazu treten überall kleine, meist mehr als schlichte Häuschen in Eisenrot und auch etwas Gelb; und am Rande sieht man in der Regel über dem Unterglasurblau-Rand einen (vielfach schon abgewetzten) Goldstrichelrand aus willkürlich und kunstlos hingeschmierten, einander durchkreuzenden Ranken- und Klammern-Schnörkeleien, traurige Abkömmlinge der vortrefflichen Goldkalligraphenschnörkel der nicht viel älteren Meißner Hausmalerei, die auch von Mayer-Preßnitz und anderen noch sorgfältig gepflegt wurden, während sie nun



330. Kumme mit Schäferpaaren, bezeichnet von Ferner, 18. Jahrh. Mitte. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.



331. Kumme mit Schäferfiguren, von Ferner, 18. Jahrh. Mitte. Berlin, Sammlung von Dr. Dallwitz.



332. Kumme mit Schäferspielfiguren, von Ferner, 18. Jahrh. Mitte. Budweis in Böhmen, Städt. Museum.

vollkommen verwildert erscheinen. Für die vielfach recht nachlässige Malerei sucht uns Ferner durch zwar schematisch-ausdruckslose, aber süßliche Puppengesichtchen seiner Schäfer und Schäferinnen zu entschädigen. Aber auch diese gelingen nicht immer, zumal in derselben Werkstatt oder in einem die gleichen Dekorprinzipien vertretenden Konkurrenz-Unternehmen noch andere Hände in derselben Richtung tätig sind, die die mehr oder minder auch süßlichen Köpfe in ihrer Art abwandeln oder in der Gewandbehandlung, im Baumschlag, im Goldsternchendekor, mit dem sie außen die Blaublümchen mitunter überdecken, kleine Varianten anbringen.

Und noch ein drittes Stück derselben Gruppe, allerdings noch schlichter, trägt eine Signatur, zwar nicht den vollen Namen, aber doch wenigstens ein F, das nicht anders als Ferner zu deuten ist. Wir sehen dieses in die Farbe eingerissen an der Henkelwurzel eines kugeligen, gerippten Meißner Teekännchens der Sammlung Hermannsdörfer in Mannheim, wo sich sonst noch acht Tassen der gleichen Art, aber ohne Bezeichnung befinden; auch hier sind zur Fabrik-Unterglasur-Blaumalerei neben Goldhöhung auch kleine Häuschen und Figürchen in Rot, Gelb und etwas Grün getreten.

Unter den zahllosen, im allgemeinen wenig erfreulichen Stücken dieser Gruppe, die in den meisten öffentlichen und privaten Porzellansammlungen irgendwie vertreten sind, seien nur einige wenige Vergleichsstücke herausgegriffen, so eine zweite Kumme der Sammlung Dr. von Dallwitz (Abb. 331) und eine auch nicht bessere im Städtischen Gewerbemuseum von Budweis in Böhmen (Abb. 332), die weitere Verwandte in den Schäferpaar-Kummen der Sammlungen James Simon-Berlin oder A. von Lanna in Prag haben. Dieselben Schäfergestalten nebst Umgebung sehen wir auch auf einem silbermontierten Meißner Walzenkrug der Sammlung F. von Parpart in Berlin[1] (mit

[1] Kunstsammlung F. v. Parpart, Berlin, R. Lepke, 1912, Nr. 716; Abb. auf Tafel 42. — Die vergoldete Silberfassung stammt von Elias Adam in Augsburg († 1745), der auch so viele andere Hausmalerporzellane montiert hat.

den Goldbuchstaben B), auf einem Meißner Milchkännchen auf drei Füßen (mit der Goldziffer 14) in der Sammlung Dr. A. List in Magdeburg, wo sich auch sechs hierher gehörige Meißner Teller (ohne Blaumalerei) mit je vier primitiven Randblumen befinden (Abb. 333), zu denen ein weiteres, übereinstimmendes Exemplar mit einer schlafenden Schäferin nebst Schäfer im Schlesischen Museum von Breslau tritt. Neben Schäfern und Kavalieren — teils auf Unterglasur-Blaublümchen-Porzellanen, teils auf sonst unbemaltem Porzellan, aber fast durchwegs Meißner Ursprungs — sehen wir auch andere Genrefiguren, wie Theaterkostümfiguren (Kaffeekanne in der Sammlung der Berliner Staatlichen Porzellanmanufaktur Nr. 1365), Marktfiguren (Geripptes Kaffeekännchen bei Frau H. Feist in Berlin, Teetasse der Auktion F. v. Parpart, 1912, Nr. 677, henkellose Teetasse der ehemaligen Dr. Spitzner-Sammlung in Dresden oder henkellose Teetasse mit einem Mann mit zwei Rebhühnern, die aus der ehemaligen Sammlung C. von Schweingel in Dresden in die Sammlung A. Dasch in Teplitz kam; Abb. 334)[1], Jäger zu Pferd und zu Fuß (Kumme bei

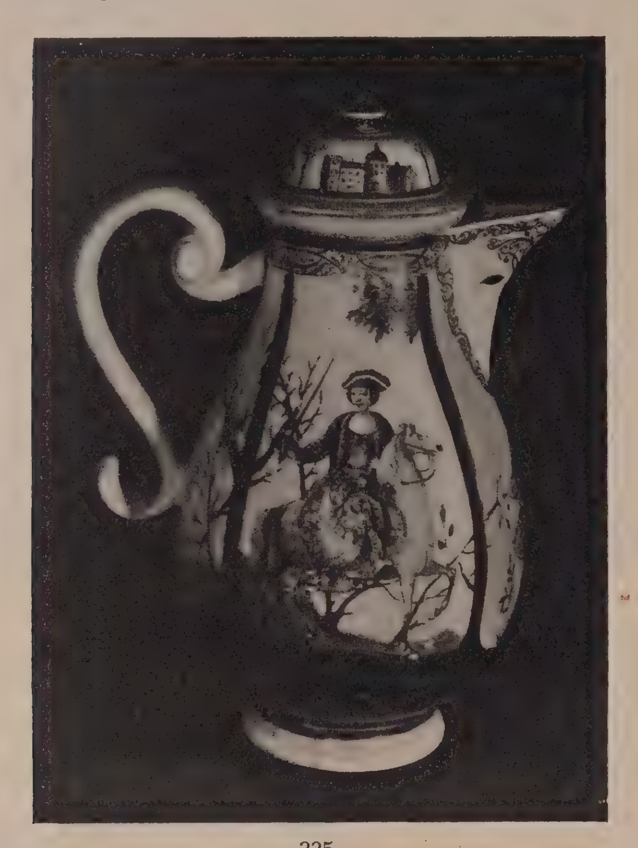


333. Drei Teller mit Schäferfiguren, von Ferner, 18. Jahrh. Mitte.
Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

334. Untertasse mit Marktszene;
Ferner-Werkstatt, 18. Jahrh. Mitte.
Teplitz, Sammlung A. Dasch.

[1] Vgl. die verwandte Meißner Darstellung in Abb. 250.

Frau H. Feist in Berlin) usw., überhaupt dieselben Motive, die einerseits die Meißner Hausmalerei, anderseits F. Mayer und seine Nachfolger immer wieder abgewandelt haben; ja einzelne Kräfte, wie ein Maler der verunglückten Pferde, müssen hier geradezu mitbeteiligt sein. So finden wir eine vornehme Dame und einen polnischen Reiter mit ebenso mißratenen und zu kleinen Pferden, dazwischen noch einen Kavalier auf einem der erträglichsten Stücke der ganzen Fernergruppe, nämlich auf der Kaffeekanne, die aus





335. 336.
Kaffeekannen mit Kavalierfiguren, von Ferner, 18. Jahrh. Mitte. Erfurt, Städtisches Museum.

der Sammlung Curt von Schweingel in Dresden[1] über die von G. von Gerhardt in Budapest[2] schließlich ins Städtische Museum von Erfurt[3] (Abb. 335 und 336) kam. Immerhin sind solche Stücke oder etwa der derselben Werkstatt zuzuweisende Teller mit der

---

[1] 1376. Auktion „Alt Meißner-Porzellan“ (anonym) bei R. Lepke, Berlin 1904, Nr. 154 (Katalogabbildung). — Die Beziehung der Figuren auf König August III. von Sachsen-Polen und seine Frau Josepha ist natürlich ganz willkürlich, ja durchaus abzulehnen.

[2] Sammlung Gustav von Gerhardt-Budapest I; Berlin, R. Lepke, 1911, Nr. 236, Abb. auf Tafel 33. (Die willkürlichen Personentaufen wie die Bestimmung „Art Bottengrubers“ sind hier bereits fallengelassen.)

[3] Jahresbericht des Museums zu Erfurt 1912—13, S. 11, Abb. 14 (von der anderen Seite). E. Redslob glaubt dabei (noch 1913!) von „Bottengruber-Malerei“ und „reinster Miniaturkunst auf ein Gefäß übertragen“ reden zu dürfen, merkt also den Unterschied zwischen einem der besten und einem der schlechtesten Porzellanmaler gar nicht. — Weitere Abbildung in der Zeitschrift „Cicerone“, V, 1913, S. 641.



337. Teller mit Entführungsszene; Ferner-Werkstatt, 18. Jahrh. Mitte.
München, A. S. Drey (1907).

antikisierenden Entführungsszene und den vier Randsträußen, der sich vor einigen Jahren bei A. S. Drey in München befand (Abb. 337), besser als z. B. die meisten mit alttestamentarischen Szenen, z. B. Moses (auf einer großen Kumme in der Dresdner Porzellansammlung), von denen einzelne Fäden zur Susannatasse der Sammlung Dr. v. Dallwitz, somit zur Meißner Hausmalerei zu führen scheinen, oder mit den selteneren neutestamentarischen Bildern, z. B. der Anbetung der Hirten (Kumme in der Sammlung von Oberst von Haugk in Dresden). Am allerdürftigsten macht sich der Ferner-Dekor auf den kleineren Teetassen, bei denen sich die verkleinerten Figürchen zwischen den Blümchen und Häuschen verlieren; auch hierfür sei ein Beispiel aus der Sammlung A. Dasch in Teplitz (Abb. 338) hinzugefügt. Besser dagegen sind wieder einige Tassen mit Flußbildern und Fischfangstaffage, wie die gehenkelte Teetasse der Sammlung C. H. Fischer in Dresden[1] oder die beiden henkellosen Teetassen, bei denen der Flußgott — beidemal in gleicher Stellung — mitwirkt, in den Sammlungen Prof. Darmstädter in Berlin (Abb. 339) und Dr. List in Magdeburg (Abb. 340), denen sich noch zugehörige weitere Tassen im Berliner Schloßmuseum, in der Sammlung der Staatlichen Porzellanmanufaktur in Berlin (Nr. 1285), in der Sammlung S. Salz in Berlin und im Kloster Mariental[2] anschließen; bei dem letztgenannten Stück erscheint auf der Obertasse die Darstellung einer Schafschur, die auch auf einer Untertasse der ehemaligen Sammlung H. Demiani in Leipzig (Abb. 341) ein Gegenstück besitzt, diesmal in einem reichen Goldspitzenrahmen, der die Abhängigkeit von Meißen nicht verleugnet.

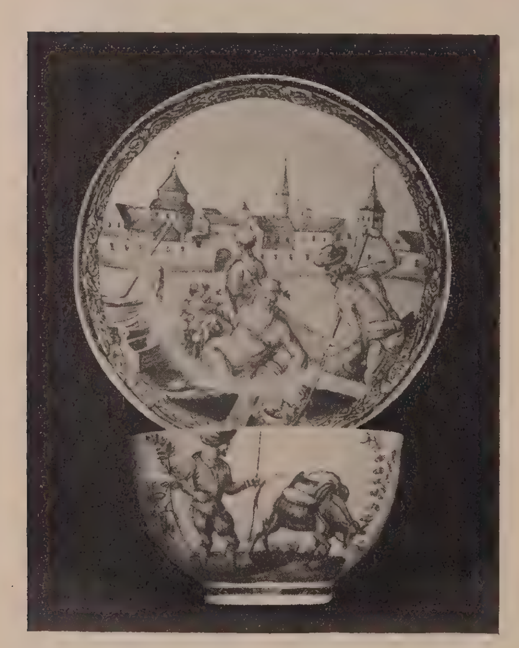
Aber die geschäftlichen Beziehungen der Ferner-Werkstatt zur Meißner Fabrik müssen sehr armselig gewesen sein, da sie nur selten gutes Rohmaterial bekommt; sie muß sich nicht nur gewöhnlich mit bereits blau unter Glasur vordekoriertem Porzellan

[1] Sammlung C. H. Fischer II (München, Helbing, 1918), Nr. 58; kleine Katalogabbildung.
[2] Dieses Stück war 1901 auf der Ausstellung in Zittau zu sehen.

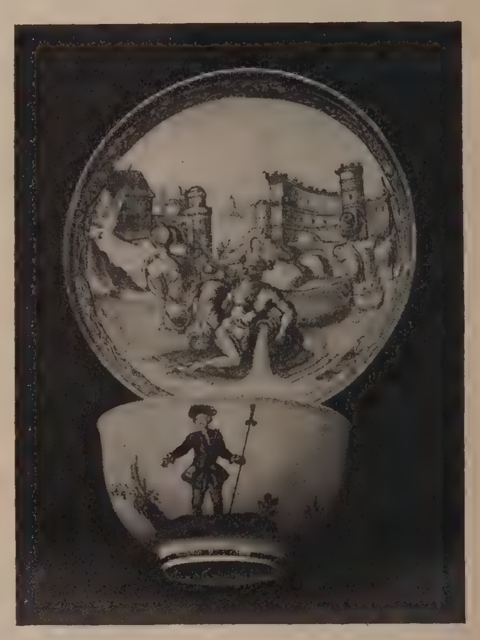


338. Tasse mit Häuschen und Figürchen; Ferner-Werkstatt, 18. Jahrh. Mitte. Teplitz, Sammlung A. Dasch.

begnügen, sondern auch mit gelblich, grau-grünlich oder bräunlichglasiertem Porzellan, das sich sonst kaum ein anderer Hausmaler gefallen ließ. Von der 1736 erfundenen „Erbisfarben"-Scharffeuerglasur, die eine Annäherung an chinesische Seladonporzellane versucht hatte und vielfach auf enggerippten Stücken zur Verwendung kam, für die man ursprünglich eine Malerei gar nicht in Aussicht genommen hatte[1], müssen große Posten unverkauft liegen geblieben sein; diese suchte zwar zunächst die Meißner Fabrik durch schlichte Blumenmalerei in Rot-Gold oder in Violettpurpur — Beispiele in der Dresdner Porzellansammlung — wenigstens als billigere Ware verkäuflich zu machen. Aber den trotzdem unveräußerten Rest mag die Ferner-Werkstatt geschluckt haben. So finden wir denn gerade auf dem „Paille"-Grund und ähnlichen „semmelgelben" oder „isabellenfarbigen" Glasurtönen die meisten Ferner-Malereien, und zwar nicht nur einzelne Stücke, sondern vielfach auch ganze Service, deren verhältnismäßig bestes, mit biblischen Szenen aus dem Alten Testament, in der Sammlung Dr. A. List in Magdeburg (Abb. 342) steht, während ein anderes mit Reitern und anderen Soldaten, das sich schon mit geripptem Untergrund zufrieden geben mußte, der Sammlung Dr. Max Strauß in Wien[2]



339. Tasse mit Flußgott und Eselstreiber, von Ferner, 18. Jahrh. Mitte. Berlin, Sammlung Prof. Dr. Darmstädter.



340. Tasse mit Flußgott und Schäfer, von Ferner, 18. Jahrh. Mitte. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

[1] Noch heute sind derlei Porzellane ganz unbemalt nicht selten; das Depot des Münchner Residenzmuseums bewahrt z. B. eine ganze Reihe von Dosen, Kummen, Kännchen und Teebüchsen dieser Art.

[2] Sammlung Dr. Max Strauß, Wien (Wien, Glück-

angehörte. Teile eines anderen Services mit biblischen Szenen nebst zugehörigen Inschriften im Museum von Gotha verwenden gar untermischt glattes und geripptes (Abb. 343), gelblichglasiertes Meißner Porzellan, dessen Bemalung auch oft untergeordneten Hilfskräften überlassen wurde, wie die zugehörige Teebüchse der ehemaligen Sammlung H. Demiani in Leipzig (Abb. 344), wo einer der Philister sogar um die Kante herumgebrochen wird. Darstellungen aus der Mythologie, wie Herkules als Löwenkämpfer und Orpheus auf der Teebüchse der ehemaligen Sammlung C. H. Fischer-Dresden[1], oder aus der alten Geschichte, wie auf der ebenfalls gerippten gelbbraunen Kaffeekanne der ehemaligen Sammlung D. Pergamenter[2] sind nicht viel besser. Verhältnismäßig am erträglichsten sind auch hier wieder schlichte Genreszenen, vielfach Schäferspieldarstellungen, die, wie die auf den glatten, weißen Porzellanen, wieder einen gewissen Zusammenhang mit der Meißner Hausmalerei, mit Mayer-Preßnitz und mit dem Kavalier-Hausmaler vermuten lassen; Beispiele hierfür stehen u. a. in den Sammlungen von Dresden (Porzellansammlung: Teekännchen; wie in der ehemaligen Sammlung C. v. Schweingel eine Teebüchse[3] und anderes), Görlitz (Fröhlichsammlung: Teebüchse) oder Stuttgart (Landes-Gewerbemuseum: Kaffeekännchen) oder in der Sammlung G. W. Schulz in Leipzig (Kumme).



341. Untertasse mit Schäferpaar, von Ferner, 18. Jahrh. Mitte. Leipzig, ehemalige Sammlung Dr. H. Demiani.

Die primitivsten Arbeiten der Fernerwerkstatt sind jene, die sich darauf beschränken, die Unterglasur-Blaublümchen nur mit Golddekor teils zu begleiten, teils (z. B. mit Sternchen) zu decken, also nicht zu höhen oder Glanzlichter aufzusetzen,

selig & Wärndorfer, 1922, Nr. 198) mit großer Katalogabbildung der Hauptstücke; ebenso im „Strauß-Werk", Tafel 33. — Weitere Stücke derselben Art sind z. B. ein Kugelkännchen mit einem Pandur zu Pferd in der Sammlung Dr. von Ostermann in München oder eine Teebüchse mit einem Husaren zu Pferd und einer Blumenvase mit AR-Monogramm der Sammlung C. H. Fischer-Dresden I (Köln, J. M. Heberle, 1906), Nr. 785; Abb. auf Tafel 26.

[1] Sammlung C. H. Fischer I, 1906, Nr. 759; Katalogabb. auf Tafel 26.

[2] Auktion D. Pergamenter-Berlin (R. Lepke 1909), Nr. 46; Katalogabb. auf Tafel 13.

[3] 1376. Lepke-Auktion (anonym) in Berlin 1904, Nr. 102, mit Katalogabbildung; die Görlitzer Teebüchse ist im Dekor mit dieser vollständig übereinstimmend.



342. „Erbisfarbenes“ Service mit biblischen Szenen; Ferner-Werkstatt, 18. Jahrh. Mitte. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

sondern am liebsten zu umrändern, ferner an die Ranken noch farbige Blümchen oder Blättchen anzusetzen, sie durch eingestreute Vögel zu beleben, ab und zu auch die kleinen eisenroten Häuschen oder kleine Figürchen hinzuzufügen. Charakteristische Beispiele für diese Arbeiten, die u. a. im Germanischen Nationalmuseum von Nürnberg (H. G. 4053), in der Dresdner Porzellansammlung, im Schlesischen Museum von Breslau (noch aus der Marcolinizeit), im Museum von Görlitz, im Fuggermuseum von Augsburg, in der Sammlung der Porzellanmanufaktur von Berlin, im Museum von Budweis, im Kunstgewerbemuseum von Leipzig vertreten sind, sind ferner

343. Gelbliche, gerippte Tasse mit David und Goliath; Ferner-Werkstatt, 18. Jahrh. Mitte. Gotha, Landesmuseum.



344. Bräunliche, gerippte Teebüchse mit Simson; Ferner-Werkstatt, 18. Jahrh. Mitte. Leipzig, ehemalige Sammlung Dr. Hans Demiani.

das Service der Auktion O. Ranft-Frankfurt[1] oder das Teekännchen im Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg; auch Unterglasur-Blaumalereien, die in Violett-Purpur mit oder ohne Goldtupfen noch eine dürftige Fortsetzung auf Glasur finden, sind keine Seltenheit. — Doch sind ähnliche Arbeiten, allerdings ohne die unglücklichen Häuschen, schon viel früher auch in den Fabriken selbst gemacht worden, wie in Meißen schon auf Stücken mit der Papierdrachen- und Merkurstabmarke (Beispiele in der Sammlung der Berliner Porzellanfabrik Nr. 999 oder in der Dresdner Porzellansammlung), in Wien mit besonderer Vorliebe bis ins 19. Jahrhundert, allerdings nur für billige Waren, ebenso in Thüringen[2]; dergleichen besorgten meist nicht die Buntmaler, sondern nur die gewöhnlichen Blaumaler, wie uns dies z. B. vom Maler Zimmermann in Meißen[3] 1731 oder in den sechziger und siebziger Jahren in Wien vom Türkenbechermaler Josef Schindele[4], der auch veruntreutes blaues Vogelmuster-Porzellan zu Haus mit Rot und Gold überdekorierte, bezeugt ist.



345. Rauchertasse der Ferner-Gruppe, bezeichnet vom Monogrammisten W. München, Sammlung Dr. von Ostermann.

Schon die große Menge der — obwohl es sich meist um schlichtes Gebrauchsporzellan handelt — noch überall erhaltenen Ferner-Porzellane würde es ausschließen, bei allen Stücken nur an eine einzige Hand zu denken; auch die recht erheblichen Abweichungen in der Anordnung und Ausführung der Malerei machen einen ausgedehnten Werkstattbetrieb mit besseren und schlechteren Kräften wahrscheinlich, wenn es sich

[1] Sammlung Oswald Ranft, Frankfurt (München, H. Helbing, 1913), Nr. 167, mit guter Lichtdrucktafel-Abbildung VIII.

[2] Z. B. Türkenkopchen von Kloster Veilsdorf (vgl. W. Stieda, Die Anfänge der Porzellanfabrikation auf dem Thüringer Walde; Jena 1902, S. 224ff.).

[3] Karl Berling, Meißner Porzellan, S. 48: „etwas Blaues unter die Glasur und nachgehends wieder bunte Farben und Gold gemahlet". — Sogar berühmte Modelle, wie die Sulkowski-Saucière, trifft man auch mit einfachem Fabrikdekor in Blau unter Glasur und Gold nebst rot-grünen Fortsetzungen (z. B. in der Sammlung Professor Darmstädter in Berlin) wohl erst aus der späteren Zeit an; der Stern unter der Schwertermarke braucht bekanntlich bei Unterglasur-Malerei nicht die Marcolinizeit zu bedeuten.

[4] Folnesics-Braun, Wiener Porzellanmanufaktur, S. 72.



346. Außenansicht der Tasse für J. M. Weiß; Ferner-Werkstatt, 1746. Prag, Kunstgewerbl. Museum.



347. Innenansicht der Tasse für J. M. Weiß; Ferner-Werkstatt, 1746. Prag, Kunstgewerbl. Museum.

nicht überhaupt um mehrere, gleichgerichtete Werkstätten handelt. Die Frage nach den weiteren Mitarbeitern, sofern sie überhaupt noch eine Erörterung verdient, ist aber nicht leicht zu lösen. Die an einzelnen Stücken wahrnehmbaren Gold-Buchstaben oder -Ziffern kommen nicht in Betracht; sie waren vielleicht auf den betreffenden, aus Meißen stammenden Objekten schon vorhanden, als sie in die Ferner-Werkstatt zum weiteren Überdekor kamen. Von Signaturen lernen wir aber auf Stücken, die sonst im allgemeinen den Charakter der Ferner-Werkstatt tragen, lediglich einen *Monogrammisten W* kennen, der seine Arbeiten auf der Unterseite gewöhnlich mit einem lateinischen W in Eisenrot bezeichnet[1]. Außer den schon bekannten Elementen, zu denen vornehmlich der miserabel geschmierte Goldschnörkelrand gehört, den roten Häuschen, den Blumen mit Vögeln, den primitiven Baumstämmen mit Laubknollen oder Flederwischen treten noch primitive Blumenkörbe hinzu. Die Figürchen sind noch viel ungelenker ausgeführt, ob es sich nun um Genrefigürchen handelt, wie etwa den Raucher auf der Teetasse der Sammlung Dr. von Ostermann in München (Abb. 345) oder um eine Frau mit Kindern auf einer Kumme bei H. Ball in Dresden (1923) oder aber um die bei Ferner nicht beliebten Chinesen, wie schon auf der abgebildeten Obertasse, ferner auf dem Teeschälchen in der Sammlung der Berliner Porzellanmanufaktur, auf der Tee-Obertasse des Berliner Schloßmuseums[2] oder auf der Untertasse der ehemaligen Sammlung Dr. Spitzner in Dresden, durchwegs Stücke, die die rote W-Signatur tragen.

[1] Dieses W darf weder als „Wien“ gedeutet werden, wie dies mitunter in früherer Zeit geschah, noch als „Wratislaviae“ oder „Wolfsburg“, weil diese Arbeiten mit Breslau stilistisch nicht das geringste zu tun haben.

[2] Durch den vielfach über dem kreisrunden Mittelfeld der Schalen oder Kummen angebrachten Blumenkorb bedingt, wird das Kreismedaillon oben *konkav abgeschnitten*, was wir nicht nur auf der Berliner Teetasse sehen, sondern ebenso im Inneren einer ebenso signierten Kumme (mit einer stillenden Frau), die sich 1915 bei van Aaken in Berlin und 1921 bei Salomon in Dresden befand.



348. Außenansicht der gerippten Kumme mit David und Moses; Ferner-Werkstatt, 18. Jahrh. Mitte. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.



349. Innenansicht der gerippten Kumme mit David und Moses; Ferner-Werkstatt, 18. Jahrh. Mitte. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

Es läge nun nahe, dieses W als „Johann Michael Weiß" zu deuten, dessen Namen wir nebst der Jahreszahl 1746 auf einer Teetasse im Prager Kunstgewerblichen Museum (Abb. 346 und 347) lesen, die zweifellos zur Ferner-Gruppe gehört. Die ungewöhnliche Stelle, an der dieser Name angebracht ist, bestimmt mich aber zu der Annahme, daß es sich nicht um eine Malersignatur[1], sondern um den Namen eines Besitzers handelt, dem diese Tasse verehrt worden ist. Diese Annahme erfährt dadurch, daß sich auch auf anderen Porzellanen der Ferner-Werkstatt Buchstaben und Namen finden, die nicht als Signaturen gelten können, eine Bestätigung. So steht auf der gerippten Kumme mit David und Moses, im Inneren mit der Aufrichtung der ehernen Schlange, in der Sammlung Dr. A. List in Magdeburg (Abb. 348 und 349) auf dem Vorhange in Gold CA und über dem roten Häuschen: E S A — Auf einer von acht Ober- und Untertassen mit Burgen, Häuschen und Figürchen in der ehemaligen Sammlung A. von Lanna in Prag[2] ist auf dem roten Rankenzwischenrand zu lesen: „C R B" bzw. „Christiana Rosina Paslerin Ao. 1747 den 6. Aprill". — Die kaffeebraune, innen gerippte Teetasse mit Vögeln und Blumenzweigen in Rot und Gold über Blau, in der ehemaligen Sammlung C. von Schweingel in Dresden, trägt zweimal den Namen: Rosina Dorothea Beßlerin, Anno

[1] Daß ein keramischer Maler oder Glasmaler dieses Namens bisher nirgends auftauchte, wäre nicht entscheidend. „Künstler" von so bescheidenen Qualitäten müssen tatsächlich nicht alle der verdienten Vergessenheit entrissen werden. — Auch von dem „Johann Leonhard Weiß, borcellanmahler in der Neuen Gaß am Steig" in Nürnberg, der am 20. April 1730 als „unbesungene Leiche" beerdigt wird (frdl. Mitteilung von Th. Hampe), dessen Namen dem unseres Malers am nächsten steht, wissen wir sonst nichts und sehnen uns auch nicht nach einer umfangreichen Biographie dieses wahrscheinlich ganz braven Handwerkers (wohl Malers der Fayencefabrik). — Wohl zu unterscheiden von ihnen ist jedoch jener gute Münchner Porzellanmaler B. Weys, von dem der feine Dosendeckel mit der fünfköpfigen Maskengesellschaft im Berliner Schloßmuseum gemalt und bezeichnet ist (vgl. Abb. 356).

[2] Sammlung A. v. Lanna I. (Berlin, Lepke, 1909, Nr. 1596, ohne Katalogabbildung).

1747“[1], die Teetasse mit den (schlecht eingebrannten) mythologischen Figuren im Museum von Erfurt die Initialen C C H und J H D, 1751, das Stück in der Dresdner Porzellansammlung die Buchstaben M. D. 1752 und das Meißner Porzellanservice mit Figuren, Häuschen, Vögeln und Blumen nebst Gold in der Sammlung A. Ružička in Prag die Initialen: C F L 1753. Alles das sind aber offenbar Besitzer-Signaturen, keine Malerzeichen.

Wenn uns nun auch diese Namen und Initialen keinen Aufschluß über die Mitarbeiter oder Konkurrenten Ferners geben, so gewinnen wir doch dadurch Belege über die Zeit, in der diese Arbeiten hauptsächlich entstanden sind. Aber sie müssen noch über das Jahr 1746 zurückgehen, da ja der erwähnte Walzenkrug der Sammlung Parpart eine Montierung von Elias Adam trägt, somit nicht nach 1745 gemalt sein kann. Die wiederholt auf Ferner-Stücken mit Unterglasurblau vorkommende Schwertermarke mit Punkt (z. B. auf dem Tassenpaar H. G. 3631 und 3632 im Germanischen Nationalmuseum von Nürnberg) gibt dagegen keinen Anhaltspunkt für die Datierung, da bei Unterglasur-Blaumalereien diese Marke auch vor 1763 vorkommt. Wichtiger wäre der Hinweis, daß keines der Stücke der Ferner-Werkstatt den seit 1766 nachweisbaren Ausschußschnitt durch die Schwertermarke aufweist; aber auch das käme für die Datierung nur bei ganz weißen Porzellanen in Frage, die ja bei Ferner eine Ausnahme bilden, da er meist blaudekorierte, also im Handel leicht erhältliche Stücke ohne Fehler weiter bearbeitet hat und dafür die Unbequemlichkeiten auch des gerippten oder gelbbraun glasierten Grundes, ja sogar die traurige Notwendigkeit, seinen Überdekor vielfach auf der freieren Innenseite der Tassen oder Kummen anzubringen, also einen für ihn recht unbequemen Zwang, mit in Kauf nahm. — Nicht unerwähnt möge schließlich bleiben, daß sich der charakteristische Ferner-Dekor mitunter auch auf Berliner Porzellanen mit Sceptermarke, also nicht vor 1763, nachweisen läßt, z. B. in dem an Ferner-Porzellanen besonders reichen Museum in Budweis, wo neben Meißner Stücken auch ein Berliner Töpfchen mit golddekoriertem Unterglasurblau nebst Muffelfarben (Blumen, Schäfer mit Hund) sowie eine zu einer Meißner Obertasse gehörige Berliner Untertasse mit den bunten Vögeln, gelb-roten Häuschen und kleinen Staffagefigürchen zu sehen ist. Man wird somit die Arbeitszeit der Ferner-Werkstatt rund in die beiden Jahrzehnte von 1745 bis 1765 zu versetzen haben. Wohin sie zu lokalisieren ist, dafür fehlen vorläufig noch die Belege. Vielleicht läßt uns die Tatsache, daß auch einige Thüringer Porzellane, (z. B. aus Rauenstein; auf der Leipziger Ausstellung von 1904) mit dem gleichen „Schmuck“ vorkommen, die Vermutung aussprechen, daß wir die Werkstatt dort zu suchen haben dürften.

Für Thüringen spräche bis zu einem gewissen Grade auch der Umstand, daß ein

[1] Abbildung dieser „interessanten Marke“ im 1376. Auktionskatalog von R. Lepke in Berlin, 1904, Nr. 198, S. 19.

ähnlicher Dekor auch auf Milch- bzw. Opalgläsern vorkommt, und zwar — mit Ausnahme des hellen Blau, das als Emailfarbe immer schwieriger herauskommt denn als Unterglasur-Kobalt beim Porzellan — in gleicher Farbenstimmung mit vorherrschendem Eisenrot und schmutzigem Grün, mit verwandten Stoffen, nämlich Schäfer, Soldaten oder biblische Figuren, vor allem aber, daß derselbe rote Akanthusrankenrand (wie bei den drei abgebildeten Ferner-Kummen) auch auf Beingläsern zu finden ist, und zwar noch etwas früher. Auf einem Deckelbecher mit David und Jonathan im Museum von Weimar (Nr. VIII, 409 b) sehen wir ihn schon im Jahre 1739, nicht viel später auf einem Walzenkrug mit David und Goliath in der Sammlung Pazaurek, ferner auf einem Walzenkrug eines Metzgers J. N. Y. mit Spruchband im Museum von Sonneberg in Thüringen oder auf einem Krug mit einer Kartusche, in der zwei Putten einander mit einem Lasso jagen („Liebes Strieche siend lieblich") bei Baron König auf Schloß Fachsenfeld bei Aalen. Verwandt, wenn auch gewöhnlich noch viel primitiv-bäurischer als die Porzellane, sind z. B. auch eine Altarvase mit Chinoiserien im Museum von Eisenach, ein Walzenkrug mit einem Mann in einer Landschaft innerhalb einer Kartusche in der Sammlung von Sanitätsrat Dr. Dosquet in Berlin, mehrere Tassen mit Blumenmalerei im ehemaligen Zähringer Museum von Karlsruhe, ein Walzenkrug mit dem bekannten Ideal-Kleeblatt Joseph-Daniel-Tobias-Samuel[1] nebst Begleitsprüchen von 1744 in der Lanna-Sammlung des Prager Kunstgewerblichen Museums, der von dem verwandten Exemplar des Kunstgewerbemuseums in Köln etwas abweicht, oder zum Teil Arbeiten wie der Walzenkrug mit dem Trommler von 1764, der aus der Sammlung Philipp Schwarz in das Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum kam.

Es wäre nicht unmöglich, daß eine schon um 1739 in Thüringen arbeitende Glasmalerwerkstatt, die auch allerlei Meißner Porzellane in Beinglas imitierte, d. h. vergröberte, im Laufe der Zeit nach Einstellung besserer Kräfte auch dazu überging, Porzellan selbst zu bemalen bzw. weiterzubemalen und dem als vornehmer geltenden Stoff Rechnung tragend zur sorgfältigen Ausführung fortschritt und damit auch Gold statt Gelb heranzog. Aber besonders ausgezeichnete Objekte innerhalb der Porzellan-Hausmalerei sind in der Ferner-Werkstatt nicht entstanden; den ähnlichen Beingläsern gegenüber mögen sie einen erheblichen Schritt nach vorwärts bedeuten; im Vergleiche zu anderen, vorausgegangenen guten Porzellan-Hausmalereien sind sie tatsächlich meist „Pfuscherei".

[1] Vielleicht darf man doch darauf aufmerksam machen, daß die mehrfach vorkommenden, emailbemalten Henkelgläser mit den vier biblischen Ideal-Jünglingen, die sich noch bis zum Jahre 1818 (Nürnberg, German. Nationalmuseum) nachweisen lassen, stets von folgendem Spruch (mit wechselnder Orthographie) begleitet sind: „Bist du keusch wie Joseph Seel, klug wie torten Daniel, fleißig wie Tobias fern, treu wie Samuel den Herrn, solche Jüngling liebt man gern". Sollte in dem des Reimes wegen gewählten Wörtchen „Fern", das recht gezwungen wirkt und ganz leicht durch etwas Besseres hätte ersetzt werden können, nicht gar eine versteckte Anspielung auf den Namen „Ferner" enthalten sein?

10. Andere Rokoko-Hausmaler.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hört die Deutsche Porzellanhausmalerei — von Hausmalerei auf Fayence kann man schon längst ganz absehen — allmählich auf, interessant zu sein. Überall entstehen neue Porzellanfabriken, für die ihre meist sozial hochstehenden Gründer oder Gönner in der gewöhnlich trügerischen Hoffnung, sich neue Einnahmequellen zu erschließen, so viel Mittel aufwenden, daß dagegen kleinere, private Betriebe nicht aufkommen konnten und obendrein durch behördliche Maßnahmen aller Art meist im Auftrage des betreffenden Landesherrn, der zugleich Porzellanfabrikbesitzer war, schikaniert und bedrängt wurden. Manche der Hausmaler verschwinden daher auch aus ihrer bisherigen Umgebung und tauchen überraschend in Orten auf, die hierbei mehr oder weniger zum ersten Male in der Geschichte der Keramik Erwähnung finden, wie wir dies schon bei F. Mayer in Preßnitz gesehen haben.

Eigentlich haben auch die Porzellanhausmaler ihre Rolle so ziemlich ausgespielt. Den Fabriken können sie kaum mehr noch eine Anregung geben, weder in ästhetischer, noch in technischer Hinsicht; selbst in kleineren Manufakturen wurde so ziemlich die ganze Farbenpalette für den Muffelbrand bereits Gemeingut, und seitdem die Bildnisminiatur mit Wasserfarben auf Elfenbein- oder Pergamentgrund, nicht mehr als Feuermalerei in Gold- oder Kupferemail, zur Mode geworden, war die ganze Emailmalerei gegenüber der Porzellanmalerei ins Hintertreffen geraten; die lebhaften Farben der Schmelzmaler der Barockzeit waren als zu bunt und zu grell nicht mehr beliebt.

Wenn nun auch manche der besten Porzellanmaler von den Manufakturen angezogen und beschäftigt werden, so gibt es doch überall, und zwar an mehr verschiedenen Orten als früher, Hausmaler, mitunter entlassene oder entlaufene frühere Fabrikangestellte, die noch keine neue Stelle gefunden haben oder eine solche nicht mehr suchen, mitunter aber auch noch aktive Fabrikmaler, die in ihrer freien Zeit Porzellan oder Email weiter bemalen, um sich, wie ihre Vorgänger in Meißen oder Wien, eine Nebeneinnahme zu sichern.

Den ganzen Umfang dieser Arbeiten zu überblicken, ist heute nicht mehr möglich. Nur dort, wo uns Signaturen oder urkundliche Nachrichten zu Hilfe kommen, vermögen wir Anhaltspunkte für unsere Betrachtungen zu gewinnen. Viele Fragen bleiben dabei leider offen, zumal ja manchem Porzellanmaler geradezu daran gelegen sein mochte, sich in Anonymität zu hüllen, um in seiner Arbeit und in seinem Erwerb nicht gestört zu werden. Trotzdem gibt es auch genug Bezeichnungen, die wir allerdings bis auf weiteres noch nicht restlos zu deuten vermögen.

Gleich der an der Schwelle stehende „Monogrammist G“ bleibt für uns vorläufig ein Rätsel. Bedeutet der Buchstabe G, gewöhnlich in Verbindung mit einer Jahreszahl zwischen 1740 bis 1754, den wir auf verschiedenen in Violettpurpur gemalten Meißner Porzellanen finden, überhaupt einen Meisternamen? Oder vielleicht einen Ortsnamen? Die Arbeiten, die so bezeichnet sind, tragen nämlich recht verschiedenen Charakter. Eine Tasse der ehemaligen Lanna-Sammlung[1] mit den lebhaft konturierten Kartuschen, in denen vornehme Personen einzeln oder paarweise — etwa in der Art des F. Mayer-Preßnitz oder des Kavaliermalers — dargestellt sind, trägt zweimal die Bezeichnung „Ao 1754 G.“ Mit Recht wurde bereits darauf hingewiesen[2], daß auch die nicht bezeichnete reiche Kändler-Barockrelief-Kanne im Berliner Schloßmuseum, auf der die vier Jahreszeiten als Rokoko-Zeitfiguren auch in Purpur-Camayeu zu sehen sind, von derselben Hand herrühren könnte. — Die G-Signatur finden wir aber schon von 1741 an auf weiteren, voneinander wesentlich verschiedenen Objekten, nämlich auf zwei im Brande schief geratenen Tassen mit Blaublümchendekor unter Glasur, der in Purpurblümchen auf Glasur eine Fortsetzung erfuhr, und zwar in der Dresdner Porzellansammlung (wieder auf der Ober- und Untertasse bezeichnet) wie in der Sammlung Dr. von Dallwitz in Berlin. Und mit „Ao. 1744 G“ bzw. „Ao. 1754 G“ wieder auf Ober- und Untertasse gleich signiert sind zwei abermals völlig verschieden behandelte Teetassen der ehemaligen Sammlung A. Dasch-Teplitz[3], die in feinster Purpurmalerei Hirsche, einzeln oder paarweise, vorführen. Die gleichen feinen Purpurhirsche, mitunter unten auch durch Rocaillen eingefaßt, sieht man aber auch auf weiteren Stücken, die nicht bezeichnet sind, und doch dieselbe Herkunft verraten, wie auf der Teetasse im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum[4], auf einer anderen Teetasse der ehemaligen Sammlung C. H. Fischer in Dresden[5] oder auf einer henkellosen Teetasse der Meißner Punktzeit im Hamburgischen Museum. Ja auch der silbergedeckelte, blaue Meißner Walzenkrug der ehemaligen Sammlung F. v. Parpart[6] zeigt in seiner Vierpaß-Kartusche eine Hirschfamilie in Purpur-Camayeu, die dieser Gruppe nicht ferne stehen kann. Die Zurückführung der beiden

---

[1] Sammlung A. v. Lanna-Prag I. (Berlin, R. Lepke 1909), Nr. 1590 mit Katalogabbildung auf Tafel 103.

[2] Berliner Museums-Handbuch: Brüning und Schnorr von Carolsfeld: Porzellan (Berlin 1914), S. 239; daselbst auch Abbildung auf S. 237; ebenso von der anderen Seite bei Schnorr v. Carolsfeld, Porzellan (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler III.), S. 240.

[3] Sammlung A. Dasch-Teplitz (Berlin, R. Lepke 1913), Nr. 205 und 206; Abbildung der ersten Tasse auf Tafel 24. — Das Porzellan bei beiden ist nicht ganz gleich; die erste Ober-Tasse trägt die Merkurstab-Marke, die anderen Stücke die Schwertermarke.

[4] Dieses Exemplar zeigt außer der Schwertermarke mit dem Punkt, die auf eine Entstehungszeit nach 1763 hinweist, einen Ausschußschnitt, der durch einen nachträglichen Glasurtropfen wieder gedeckt werden sollte, was jedoch nicht gelang.

[5] Sammlung C. H. Fischer-Dresden II. (München, H. Helbing 1918), Nr. 426; Katalogabbildung auf Tafel 61.

[6] Kunstsammlungen F. von Parpart II. (Berlin, R. Lepke 1912), Nr. 695; Katalogabbildung auf Tafel 37.

erwähnten Tassen mit den Kavalieren und Hirschen aus demselben Jahre 1754 auf ein und denselben Maler halte ich für ausgeschlossen.

Es gibt aber noch weitere Fragen, auf die bis auf weiteres keine Antwort gegeben werden kann: Wer war z. B. jener C. Egehard, der sich auf einer (Abb. 350) aus der Lanna-Sammlung in das Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum gekommenen Hochrechteckplatte mit zwei Bauern hinter einer Böschung unter einem Baum in breiter Schwarzlotmalerei[1] nennt, oder wer Ph. Werner, der sich auf einem Dosenbildchen nach J. E. Nilson im Stadtmuseum von Halle a. S.[2] verewigt, oder etwa „Michael Quetscher 1779", wie wir auf einem bunten Querrechteck-Plättchen mit Amor und Psyche in der Sammlung Carl Baer in Mannheim lesen können? Auch die Signatur des Monogrammisten R. B. 1750 auf einer Chinatasse mit einfachem rot-blaugrünem Strickmuster im Keramischen Museum von Sèvres harrt noch der Deutung, die hoffentlich nicht mehr lange auf sich warten lassen wird. Dasselbe ist der Fall bei „W. Heinemann", der auf einer Schokoladetasse mit feinen Soldatenfiguren (in der Auktion C. Hammer-Stockholm, in Köln 1893 II, Nr. 336), „F. X. Heyß 1795", der auf einer Platte mit einem feinen Blumenkorb (Wien, Sammlung Dr. Max Strauß), oder bei „G. E. Mackrates", der auf einem Pfeifenkopf mit Quodlibet-Darstellung von 1799 (München, H. Helbing, Sammel-Auktion vom 19. Oktober 1920, Nr. 703) genannt wird.

Dagegen sind wir über die größtenteils wenig erfreuliche Hausmalerei, die Nymphenburger Porzellan[3] heranzog, gut unterrichtet. Es fängt zunächst wie in Meißen damit an, daß Angestellte der Fabrik, aber leider hier nur solche von recht bescheidenen Qualitäten, Winkelmalerei betreiben, zumal hier das Rohmaterial, wenigstens der Ausschuß oder „Bavel", besonders bequem schon seit 1758 in Lotterien, später in Versteigerungen zu haben war. Den Reigen eröffnet der besonders schlaue Johann Adam Huber, zuerst (1758) Goldpolierer und Packer in der Fabrik, seit 1769 kurfürstlicher Porzellan- und Spiegelbewahrer im Münchner Residenzschloß, der dem Obersthofmarschallamt eingeredet hatte, er brauche zum Kitten des zerbrochenen Porzellans für die Hofkonditorei und Silberkammer, namentlich aber um die „Numeros und Nämen, wohin das Porcellain gehörig, einschmelzen zu können", ein „Farben-Einschmölz-Öferl", das ihm auch „in der sog. neuen Kuchl bey der durchlauchtigsten Churfürstin ihrem Gärtl" genehmigt wurde. Tatsächlich hat er auch verschiedene kurfürstliche Porzellane,

[1] Sammlung A. von Lanna I. (Berlin, Lepke 1909), Nr. 1691; ohne Katalogabbildung; die daselbst gebrauchte Schreibweise „Egehardt" ist ein Irrtum.

[2] Sauerlandt (Jahresbericht des Stadtmuseums in Halle, 1912) vermutet Kelsterbacher Herkunft. — Mit dem in Kopenhagen tätigen Werner, der Johann Ludwig heißt, kann dieser Werner nicht identisch sein.

[3] F. H. Hofmann: Die „Pfuscherei" in Nymphenburg; Zeitschrift „Cicerone" V, 1913, S. 454ff. — Derselbe, Porzellanmanufaktur Nymphenburg II, S. 340ff. und (verbessert) III, S. 658 ff.

wie vorhandene Beispiele[1] bestätigen, nach sächsischem Muster mit Hofkonditorei-Zeichen, Nummern und Jahreszahlen versehen; aber dies mag nicht viel Zeit in Anspruch genommen haben. Und doch hielt er sich zwei Gesellen. Wozu er diese benützte, ergibt sich aus der Beschwerde der der Nymphenburger Fabrik vorgesetzten „Münz- und Porzellainwesens-Commission" von 1775, die, als sie offenbar erfolglos blieb, 1778 wiederholt wurde: die „elende Malerei" Hubers möge untersagt und der Muffelofen eingerissen werden. Aber Huber, der sich offenbar besonderer Protektion erfreute, beachtete das Verbot nicht und drehte, als sich dieses 1779 und 1780 nochmals wiederholte, der Fabrikdirektion eine lange Nase, bis diese den vergeblichen Kampf aufgab. Und doch war sie im Recht; die Malereien von J. A. Huber lassen, wie uns die mit IAH[2] nebst Jahreszahl (sogar noch 1779!) versehenen Stücke, nämlich ein Krug mit Blumenmalerei von 1765 (also schon zur Zeit seiner Nymphenburger Anstellung) im Bethnal-Green-Museum in London oder ein gleichzeitiger Krug mit einer „hilflosen" Landschaft in dünnem Purpur-Camayeu im Antiquitätenhandel[3] beweisen, tatsächlich zu viel zu wünschen übrig und stehen auf dem Niveau mittelmäßiger Fayencen. Auch der kürzlich vom Bayerischen Nationalmuseum in München erworbene, zinnmontierte Porzellan-Walzenkrug mit eisenroten Blumen von 1762 (Abb. 351), Hubers frühestes bekanntes Stück, ist im Prinzip noch simple Fayencemalerei[4]. Erst der mit IAH 1778 bezeichnete Nymphenburger



350. Porzellanbild mit Schwarzlotmalerei, bezeichnet C. Egehard; 18. Jahrh. Mitte. Stuttgart, Landes-Gewwerbemuseum.

---

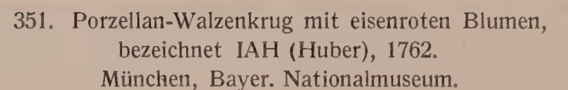
[1] Zwei solche Signaturen „C. H. Zöhrgaden, 1771" und „C. H. Conditorey. 17. 1771" sind faksimiliert nach zwei Nymphenburger Objekten im Bethnal-Green-Museum von A. Wollaston Franks im „Catalogue" der Londoner Sammlung auf Tafel V, Nr. 56 und 57; die erste Signatur findet man übereinstimmend auch auf einem Sonnenblumenteller des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg oder auch abgekürzt „C. H. Z." auf zwei kleinen Tassen im Bayerischen Nationalmuseum in München, ebenso die zweite, auch andere; vgl. F. H. Hofmann, Nymphenburg III, S. 699 N. 105 ff., wo Huber allerdings an einer Stelle (III, S. 658) auch Joseph Anton genannt wird.

[2] Früher wurde diese Marke fälschlich auf Joseph Adam Hannong bezogen, der nach 1762 mit seinen Fabriken in Straßburg und Hagenau — Frankenthal hatte er schon verkauft — vollauf beschäftigt war, dann nach Frankreich ging und erst 1781 nach Deutschland zurückkehrt (F. H. Hofmann).

[3] Abgebildet a. a. O. im „Cicerone", V, 1913, S. 455.

[4] Vgl. H. Huth in der Zeitschrift „Cicerone" XVI, Juni 1924, S. 563.





351. Porzellan-Walzenkrug mit eisenroten Blumen, bezeichnet IAH (Huber), 1762. München, Bayer. Nationalmuseum.



352. Nymphenburger Rokokokrug, bezeichnet von Joh. Adam Huber; München 1778. Reichenberg, Nordböhmisches Gewerbemuseum.

Rokokokrug mit bunter Landschaft nebst Tierstaffage im Nordböhmischen Gewerbemuseum von Reichenberg[1] (Abb. 352), ein ähnlicher Krug vom 10. Oktober 1778 im Münchner Handel[2], der gleichgeformte, ebenfalls signierte Krug von 1779 im Leipziger Kunstgewerbemuseum sowie das Exemplar vom 17. Oktober 1778 der ehemaligen Reynolds-Collection verraten einen gewissen Fortschritt. Trotzdem erweckte es Bedenken, wenn ihm F. H. Hofmann auch die unbezeichnete runde Nymphenburger Rokoko-Schüssel mit der galanten Unterhaltung bei einem Monumentalbrunnen im Bayerischen Nationalmuseum von München (Abb. 353)[3] zuschrieb. Dies hat er aber neuerdings richtiggestellt, indem er sie mit größerer Wahrscheinlichkeit dem nachfolgenden Maler zuteilt[4].

---

[1] Abgebildet in F. H. Hofmann, Nymphenburg I., S. 177.

[2] Abgebildet in F. H. Hofmann, Nymphenburg III., S. 471.

[3] Abgebildet a. a. O. im „Cicerone“, V, 1913, S. 459, und bei F. H. Hofmann, Nymphenburg I, S. 174.

[4] F. H. Hofmann, Nymphenburg III., S. 666.



353. Nymphenburger Rokokoschüssel, wohl von Johann Klein; München, um 1775. München, Bayer. Nationalmuseum.

Wesentlich besser nämlich ist dieser zweite Nymphenburger Hausmaler, Johann Klein aus Wiesensteig (geb. 1750)[1], dessen Schuld es nicht ist, wenn er nicht bei der Fabrik weiter malen durfte. Er war um 1765 angestellt worden; 1769 ließ man ihn heiraten, aber schon 1771 wird er wegen schlechten Fortgangs der Fabrik entlassen, und zwar mit „gutem Attest"; seine wiederholten Bitten um Wiederanstellung fanden kein Gehör, trotzdem er nach den verschiedenen Richtungen, in der Blumen- und Landschaftsmalerei wie im Figürlichen, brauchbar gewesen. So blieb ihm denn nichts anderes übrig, als „auf seine Hand" Porzellan zu bemalen, zumal dies damals noch nicht verboten war; die späteren Beschwerden darüber (1778, 1779 und 1780) beantwortet er mit einem neuerlichen Anstellungsgesuch, und wenn er auch nur eine Stelle als Aktenhefter bekommen könnte. Warum ihm selbst das wenigstens auf die Dauer nicht gelingen konnte, verstehen wir heute nicht, zumal er tatsächlich recht bescheiden gewesen sein muß. Für große Aufgaben reichte sein Können allerdings nicht hin, obwohl er schon 1768, noch in der Fabrik, drei Vasen für den Kurfürsten Maximilian III. Joseph gemalt hatte und noch 1807 an dem blauen Service mit Prospekten für König Max I. beteiligt ist. Aber kleinere Arbeiten, wie Rokokofigürchen oder auch Heiligendarstellungen nach entsprechenden Vorlagen, erledigte er jedenfalls auch nicht schlechter als die durchschnittlichen Fabrikmaler. Dies bezeugen die drei Tassen mit zeitgenössischen Figürchen mit landschaftlichem Hintergrund im Schlesischen Landesmuseum von Troppau[2] (Abb. 354), im Österreichischen Museum in Wien und in der Sammlung von Geheimrat Bäumel in Nymphenburg sowie die bauchige Kanne mit einem (zu großen)

[1] Nagler, Künstlerlexikon VII., S. 49.

[2] Abgebildet a. a. O. im „Cicerone", V, 1913, S. 463, und bei F. H. Hofmann, Nymphenburg I, S. 176.



354. Tasse mit Landschaft und Staffage von Johann Klein; München, um 1780. Troppau, Schlesisches Landesmuseum.

Paar nebst dürftigen Blumen im Kunstgewerbemuseum von Frankfurt; bei dem letztgenannten Stück ist auch der störende Sprung des Ausschußporzellans, das ihm fast ausschließlich zur Verfügung stand, nicht ungeschickt verdeckt. Während diese vier Nymphenburger Stücke, zu denen sich noch eine Tasse im Museum von Sèvres gesellt, als Zeichen das aus I und K gebildete Monogramm, das nur auf Klein bezogen werden kann, aufweisen, tragen andere Arbeiten, z. B. von 1777, seinen Zunamen als Signatur. Dieser findet sich auch auf einer Nymphenburger Untertasse mit der Sposalizio im Bayerischen Nationalmuseum von München[1] (Abb. 355); das hier beigefügte Datum von 1791 bezeugt, daß er sich noch mindestens zwei Jahrzehnte nach seiner Entlassung als Porzellanmaler, hauptsächlich in München, durchzuschlagen vermochte. Auch die Bechertasse mit „S. Josebh" im Vierpaßmedaillon im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum und manche sonstige Heiligenbildchenmalerei auf Nymphenburger Porzellan mag, wenngleich eine Maler-Signatur fehlt, auf diesen schlichten Meister zurückgehen. In seiner Münchner Zeit malte er auch Ölbilder; er starb um 1815 in München.



355. Nymphenburger Untertasse mit der Sposalizio, bezeichnet von Joh. Klein; München 1791. München, Bayer. Nationalmuseum.

In einer ähnlichen Lage war der wohl erste damalige Münchner Qualitäts-Porzellanmaler Bartholomäus Weiß, der einzige Sohn des Nymphenburger Miniatur- und Porzellanmalers Joseph Weiß, der auch durch seinen sonst einflußreichen Schwiegersohn, den damaligen, allerdings gleichzeitig, wenn

[1] Abgebildet a. a. O. im „Cicerone" V, 1913, S. 465, und bei F. H. Hofmann, Nymphenburg I, S. 175.

auch nur vorübergehend, enthobenen Modellmeister D. Auliczek, 1767 nicht vor dem Schicksal seiner wohl ungerechten Entlassung bewahrt werden konnte und sich bis zu seinem Tode am 17. November 1770 in München als Kupferstecher sein Brot suchen mußte. Bartlmä Weiß, Josephs Sohn, 1771 einer der ersten Schüler der Münchner Zeichenschule, nämlich des Hofmalers Franz Ignaz Oefele, stand überhaupt in keinem Dienstverhältnis zur Fabrik, bekam jedoch von ihr wiederholt, schon 1764 und in den folgenden Jahren, Aufträge für Geschirrbemalung, so unter anderem vier Tabatieren und ein „Uhrhäusl mit Miniaturgemähl und Portraits" für die immerhin beträchtliche Summe von 44 fl.; sonst betätigte er sich, nachdem er sich noch 1799 um eine Anstellung an der Fabrik beworben hatte, in München hauptsächlich als Miniatur-, Öl- und Pastellmaler sowie als Kupferstecher bis zu seinem Tode 1815, und Stiche (z. B. eine Leda, im Sammelwerk des jüngeren Cuvilliés) und Zeichnungen sind bisher die einzigen Arbeiten, die wir von ihm kennen[1]. Ich möchte ihm aber auch eine besonders fein und sauber ausgeführte Porzellanmalerei zuteilen, nämlich den schönen Dosendeckel mit der Signatur „B. Weys" im Berliner Schloßmuseum (Abb. 356), der die Kokette von Watteau nach dem Stich von H. S. Thomassin fils (im Gegensinn) fast ganz genau wiedergibt[2]. — In Nebel gehüllt ist dagegen vorläufig für uns Johann Georg Schrimpf, der 1764 als Malerjunge nach Nymphenburg kam, aber schon ein Jahr später auf die „Walze" geht und uns unter anderem in Ludwigsburg und Kassel begegnet. Gewiß werden solche Vaganten ebenso wie Johann Karl Gerlach[3], der von Meißen nach Berlin (1746), dann nach



356. Dosendeckel mit der „Kokette" nach Watteau, bezeichnet von B. Weys; Nymphenburg, 18. Jahrh. Mitte. Berlin, Schloßmuseum.

[1] F. H. Hofmann, Nymphenburg II S. 347, 350 und 351, III S. 585, 594, 589 und 473 (Wiedergabe der signierten Madonnen-Handzeichnung in der Münchener Graphischen Sammlung).

[2] Vgl. Zimmermann, Watteau (Klassiker der Kunst), S. 122. — Es kommt nur die Innenseite dieses Dosendeckels für uns in Betracht; die Boucher-Malerei der Außenseite zeigt eine andere Hand; B. Weys, der den Namen eines „Pfuschmalers", wie F. H. Hofmann die Hausmaler bezeichnet, am wenigsten verdient, mag wohl eine sonst bereits fertige Dose für seine feine Miniaturmalerei benutzt haben; wäre er Fabrikmaler gewesen, so hätte er wohl die Außenseite auch selbst ausgeführt und keiner minderwertigen Kraft überlassen. — Außer solchen Watteau-Szenen, die namentlich auf der Innenseite der Dosendeckel nicht selten wiederkehren, wird man auch verwandte Darstellungen von Platzer (vgl. die Gemälde im Wiener Barockmuseum) als Anregungsquelle für Dosenmalereien zu beachten haben.

[3] Zu unterscheiden von dem Meißner Maler Christian Benjamin Gerlach, der das seßhafte Element vertritt und im 62. Jahre 1776 in Meißen stirbt; dieser besaß sogar ein Rittergut Roitzschberg („Rotschberg") bei Meißen und war der

Neudeck (1758) kommt und daselbst 1759 vier Tabatièren mit Porträts der Kurfürstin Maria Anna malt, um schließlich wieder in Meißen (1786) zu enden, oder der mit diesem 1745 aus Meißen weggelaufene Christian Daniel Busch, der den Umweg über Wien (1746) nach München nimmt, dann in Bayreuth (1750), Kelsterbach (1758), zuletzt sogar in Sèvres (1759) auftaucht und am letzten Orte sogar das Arcanum von Meißen zu verraten bereit ist, in den Zwischenzeiten manche Hausmalereien ausgeführt haben; Arbeiten mit Namen sind aber von allen diesen nicht zum Vorschein gekommen.

Ihnen gegenüber stehen andere Namen, welche wir nur aus Signaturen, die auf Nymphenburger Porzellan vorkommen, kennen, ohne über sie im klaren zu sein. Da ist zunächst der Name Amberg, den wir mit der Jahreszahl 1774 auf zwei Tassen mit Blumenmalerei in der Bethnal-Green-Sammlung des Britischen Museums in London[1], ferner im Berliner Schloßmuseum wie im Museum von Sèvres, aber auch auf Fayencekännchen von 1773 und 1774[2] finden; ob es sich hier um einen Hausmalerbetrieb in der Stadt Amberg oder um eine Persönlichkeit mit diesem Eigennamen handelt (was F. H. Hofmann annimmt, ohne Näheres beibringen zu können), bleibe bis auf weiteres unentschieden. Mit den Monogrammen (wR und MW (NN oder AX?), die auf Nymphenburger Porzellanen vorkommen, läßt sich vorläufig noch weniger anfangen, ebensowenig mit der Signatur IS, die wir auf einer Teekanne mit dem Wappen des Freisinger Bischofs Grafen M. P. v. Törring (1788—1790) in der Hofsilberkammer der Münchner Residenz[3] sehen. Dagegen wird ein anderer Maler wieder greifbar, nämlich „C. G. Lindemann", der auf einem Nymphenburger Porzellan mit Landschaften der ehemaligen Reynolds-Kollektion von London, aber als GC
LINDE
MANN auch auf einem doppelhenkeligen Rokoko-Blumentopf mit einem mäßigen, bunten Genrebildchen im Museum von Sèvres (Nr. 3532) vorkommt; doch das letztere Stück stammt nicht aus Nymphenburg, sondern aus Höchst. Drei weitere Stücke mit bunten Landschaften von ihm sind die Kaffeekanne von 1757 im Besitz Hohenner in Wunsiedel (Abb. 357), ein Tellerchen mit einfacher Schloßlandschaft im Bayerischen Nationalmuseum zu München[4] und eine kleine Deckelterrine von 1759 in der Bayerischen Landes-Gewerbeanstalt in Nürnberg[5]. Der aus

---

Schwiegervater des besten deutschen Louis XVI-Porzellanmalers, des J. G. Loehnig in Meißen. Vgl. Pazaurek: Joh. Georg Loehnig in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk", XXII (1919), S. 266.

[1] A. Wollaston Franks: Bethnal-Green-Branch-Museum, Catalogue (London 1896), Nr. 191, und Markenwiedergabe auf Pl. V, Nr. 60.

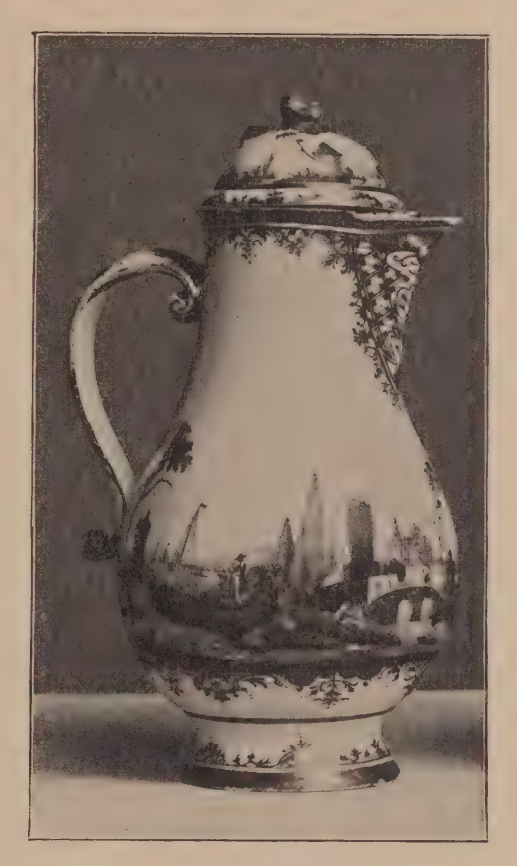
[2] E. Garnier, Dictionnaire de la céramique, Paris 1893, S. 5, und Markenwiedergabe auf Pl. XVII. — F. H. Hofmann teilt dieser Werkstatt auch die Goldmarke A zu, die sich auf einem Rokoko-Kaffeekännchen der Auktion des Nachlasses Johann Orth, Berlin, Gebrüder Heilbron 1912, Nr. 1388, befand.

[3] Abbildung in F. H. Hofmann, Nymphenburg I, S. 165.

[4] Abbildung in F. H. Hofmann, Nymphenburg III, S. 468.

[5] Abbildungen in F. H. Hofmann, Nymphenburg I, S. 57 und 61.

Sachsen stammende Porzellanmaler Georg Christoph Lindemann[1] war hauptsächlich als Landschaftsmaler anfangs 1758 in Neudeck angestellt worden, hatte sich sogar einen Schüler Joseph König aus Wien mitgebracht, nahm jedoch bereits 1760 wieder „hinter der Thür Urlaub", nachdem ihm wegen Bummelei Lohnabzüge gemacht worden waren[2]; ob er aus Bayern gleich nach Höchst weiterging oder noch anderwärts Beschäftigung fand und Hausmalerei trieb, wissen wir nicht. — Außerhalb der Fabrik waren neben zwei Münchner Soldaten, dem Gemeinen im Leibregiment Anthofer und dem Artilleristen Gockl, gegen deren Hausmalereien 1778 eine Beschwerde erstattet wird, noch Franz Karl Rauffer[3] tätig. Dieser 1727 in Regensburg geborene Maler wird zwar 1755, als er sich um die Anstellung in Neudeck bewirbt, nach seinen ersten mißratenen Farbenversuchen als unbrauchbar gar nicht angenommen, weiß es aber doch durchzusetzen, daß ihm 1756 bis 1758 wenigstens vorübergehend Arbeiten, namentlich Tabatieren oder wenigstens Chinesen-Figuren zum Staffieren, für die Fabrik in Auftrag gegeben werden. Als auch dies ausbleibt, suchte er sich als Schreib- und Zeichnungsmeister in München zu ernähren und macht auch ein zierliches Gebetbuch für den Kurfürsten Maximilian III. Joseph (1760), das im Bayerischen Nationalmuseum in München (M. S. Nr. 3675) verwahrt wird; nachdem auch die wohl damit verknüpfte Absicht fehlgeschlagen, wirft er sich 1778 und 1779 auf die Porzellan-Hausmalerei, was ein behördliches Einschreiten dagegen zur Folge hat; später hat er noch in Wien sein Glück versucht und starb 1802 in München. Da von den letztgenannten drei Ruhestörern bisher keine bezeichneten Porzellane nachgewiesen wurden, können wir über sie um so leichter zur Tagesordnung



357. Nymphenburger Kaffeekanne mit Landschaft,
bezeichnet von Georg Chr. Lindemann, 1757.
Besitzer: Hohenner, Wunsiedel.

[1] In Meißen werden zwei Porzellanmaler dieses Namens an der Fabrik genannt, nämlich Christian Philipp Lindemann, der auch als Kupferstecher und Lehrer der Maler tätig ist, aber in Nürnberg, Regensburg und Italien ebenfalls gearbeitet haben soll und vor 1754 stirbt, und Christian Traugott Lindemann, dessen Hochzeit in das Jahr 1759 fällt (Loose, S. 57). Wahrscheinlich gehören alle drei zur gleichen Familie.

[2] F. H. Hofmann, Nymphenburg II, S. 341 f.

[3] F. H. Hofmann, Nymphenburg II, 340.

übergehen, als es sich wohl kaum um besondere Kräfte handelt; wenn sie und ihre früher genannten Genossen einigermaßen brauchbar gewesen wären, hätte ja die Fabrik von Neudeck-Nymphenburg es nicht nötig gehabt, bessere Arbeiten ganz nach auswärts zu vergeben, wie dies tatsächlich wiederholt geschehen ist. So wird 1754 eine Kaffeetasse nach Wien geschickt, „umb gemahlet zu werden"; 1754 und 1755 bekommt wiederholt der Augsburger Emailleur und Kupferstecher Elias Haid und sogar noch 1763 der „Miniaturmaler Samuel in Augsburg", d. h. der „Bilder- und Frey-Handmaler" Samuel Baumeister Porzellanmalereien (zwei Teller und einen Flaschenkorb) für die Fabrik übertragen[1].

Eine arge Geschmacklosigkeit bilden seit der Rokokozeit[2] jene Porzellane, deren ganze Schauseite in brauner holzartiger Maserung überpinselt ist, bis auf das Bildfeld, das als Kupferstich (besonders gerne mit eingerissenen Rändern) auf das Holz aufgenagelt oder aufgeklebt zu sein heuchelt. Nymphenburg war nun allerdings nicht die einzige Fabrik, die sich dieses noch in der Biedermeierzeit nicht ganz ausgestorbenen Dekorverbrechens schuldig machte, das, wie jeder dumme Einfall eine Zeitlang, namentlich in den achtziger Jahren in den meisten Manufakturen, nicht nur z. B. in Thüringen, sondern sogar in Wien, eine Modeseuche bildete, ebenso wie das „Chinémuster", „nach Taffet-Art" (auch „en taffent geflammt") oder „Atlasmuster", die Nachbildung eines gestreiften Seidenstoffes (mit verschobenen, bedruckten Kettenfäden); aber wohl nirgends findet man gerade diese beiden Musterungen häufiger, als auf Nymphenburger Porzellan[3]. Manche dieser holzartig bemalten Porzellane dürften nun wohl auch auf die Rechnung der Hausmaler zu setzen sein; aber die verschiedenen Namen, mit denen die aufgemalten Kupferstiche in der Regel signiert sind, geben uns dafür nur wenig Anhaltspunkte. In den meisten Fällen läßt es sich nicht feststellen, ob diese Namen die Kupferstecher bedeuten und somit die ganze Vorlage nebst ihrer Signatur wiedergegeben wurde, oder ob der Porzellanmaler nur ungefähr einen harmlosen Stich — in der Regel ein Landschaftspanorama — obendrein nicht einmal in feiner Kupferstichart aufmalt und die Gelegenheit wahrnimmt, seinen eigenen Namen hinzuzufügen; das erstere dürfte die Regel sein. Es kommen u. a. folgende Signaturen „Pet. Simson inv." (Rokokoschüssel im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum), „David inv.", S. Reischl (nicht Reichl), „G. Baum-

---

[1] F. H. Hofmann, Nymphenburg II, S. 339 und 347, sowie III, S. 585.

[2] Die Ansicht von Folnesics (Geschichte der Wiener Porzellanmanufaktur, S. 147), daß dieser Dekor erst in der Biedermeierzeit aufkommt, ist ein Irrtum. Den Anfang dürfte in dieser Beziehung Niederweiler gemacht haben, von wo eine solche Tasse im Pariser Cluny-Museum bereits das Datum 1764 trägt. Der Maler Paul Boehngen, der 1796 von Niederweiler nach Nymphenburg kommt, soll — nach F. H. Hofmann — diesen Dekor daselbst eingeführt haben; sicherlich ist er aber hier schon früher — mindestens nach Nicolais Bericht 1781 — gepflegt worden, zumal ihn ein Erlaß schon 1795 als erledigt abzustellen sucht.

[3] Vgl. auch F. H. Hofmann, Nymphenburg I, S. 166 und III, S. 604.

garten fecit", „G. Hertl fecit" (Kaffeetassen im Münchner Nationalmuseum), „S. Heismeier inv." (Tasse im Londoner Bethnal-Green-Museum Nr. 197; Abb. 358), „Herman inv." oder „F. Hafner" (zwei Zylindertassen bei Pazaurek, Stuttgart) usw. auf Nymphenburger Porzellanen mit Holzmalerei vor; nachweislich[1] von Porzellanmalern benützt worden ist nur der Augsburger Landschaftenstecher Johann Georg Hertel; die anderen Namen, die sich mit denen von Fabrikmalern nicht decken, können vorläufig ebensogut als Kupferstecher wie als Porzellanmaler gedeutet werden, aber jedenfalls nur als recht bescheidene Größen. —



358. Nymphenburger Holzmaser-Tasse, bezeichnet S. Heismeier, um 1780.
London, British Museum, W. Franks Collection.

Mit der Signatur „J. Haag", die sich auf verschiedenen Nymphenburger Tassen befindet, kommen wir schon an die Grenze, nicht nur der Zeit nach, weil es sich auch schon um Arbeiten um 1770 bis 1800 handelt, sondern weil der gleiche Maler auch Thüringer, namentlich Wallendorfer Porzellan benützt hat und obendrein die Beziehungen von hier nach Passau weiterführen. Es handelt sich nämlich um Johann Jakob Heinrich Haag (Hag), der aus Nürnberg nach Limbach (1790) kommt, zwischen 1797 und 1801 in Wallendorf der beste Buntmaler ist und dort alles, nicht nur Landschaften, Devisen, Ornamente, Embleme und Rebus-Darstellungen, sondern auch Vieh und Vögel, Genre, Silhouetten, sogar Porträts (Friedrich den Großen, General Zieten, Katharina von Rußland, Bonaparte usw.), auch Grazien und Martial-Szenen besonders auf Einzeltassen und Pfeifenköpfe malt, aber auch im Kirchenbuch von Lichte (1801) genannt wird[2]. Die signierten, offenbar noch in Süddeutschland entstandenen Stücke reichen vielleicht bis in das Jahr 1767 zurück[3];

[1] Chr. Scherer, Fürstenberg, S. 239. — Weitere solche Namen auf Holzmaser-Porzellan, wie „Raner pinx" — „Wilr. sculp." auf einem Frühstücksgeschirr von 1785 der Sammlung Jean Wurz (Heuser, Katalog der Mannheimer Ausstellung von 1899, Nr. 355) oder „A. Perell p. Ao. 20. J. G. S" und „M. bonder p. N. 21. J. G. S" auf einer Wiener Zylindertasse der ehemaligen Sammlung A. v. Lanna in Prag bringen uns auch nicht weiter.

[2] W. Stieda, Anfänge der Porzellanfabrikation auf dem Thüringer Walde, S. 66, 113, 128ff. und 363. — R. Graul und A. Kurzwelly, Thüringer Porzellan, S. 62, 66 und 75.

[3] In den alten Auflagen von Graesse-Jaenicke, Guide de l'amateur wird die Signatur J. Haag mit der Jahreszahl 1767 zusammengestellt, was noch der Überprüfung bedarf. Vielleicht handelt es sich um ein anderes Familienmitglied, zumal uns auch eine Signatur „Heinrich Haag" (in der Pariser Collection Grollier) bekannt ist.

die im Leipziger Kunstgewerbemuseum, die beiden Teller mit bunten Blumen im Berliner Schloßmuseum wie der Wappenteller in der Sammlung Dr. von Ostermann in München[1] sind noch auf Nymphenburger Porzellan, während andere, wie die beiden Teetassen im Londoner Bethnal-Green-Museum (Nr. 225. — Abb. 359), bereits auf Wallendorfer Porzellan gemalt sind. — Auch andere Mitglieder derselben Familie kommen aus Süddeutschland nach Thüringen, wie Johann Friedrich Haag, der aus Regensburg nach Limbach geht (1791), und der andere Porzellanmaler mit den gleichen beiden Vornamen, der (1799) aus Ansbach nach Rauenstein kommt; vielleicht sind die beiden letztgenannten ein und dieselbe Person.

Wichtiger aber ist für uns ein anderer Namensvetter und Verwandter, nämlich Karl Hagen (Haage, Haag), ursprünglich ein Gürtlergesell, dann Porzellanmaler und -händler, der seit 1776 in Passau[2] sitzt, um den Donau-Wasserweg zum großen Export der auf dem Balkan so sehr beliebten und in Massen verlangten Türkenkoppchen[3] recht bequem zu haben. Im Jahre 1779 unternimmt er den zweiten, noch näher liegenden Schritt und ersucht — im Hinblick auf die vorzügliche Passauer Porzellanerde — um die Konzession für eine Porzellanfabrik, zumal ein dreizehn Jahre früher unternommener Versuch durch N. Paul aus Kassel fehlgeschlagen war; so entsteht dann, nachdem er einen Geldgeber Namens Friedel gefunden, die erste Fabrik an diesem von Natur aus längst hierfür vorausbestimmten Ort vor dem Kapuzinertor; aber Hagen kann die technischen und finanziellen Schwierigkeiten nicht meistern, wendet sich wohl auch nicht immer an die geeigneten Kräfte (wie bezüglich des Arkanums an den Porzellan- und Emailmaler A. Bechdolff in Ellwangen), so daß es zu Auseinandersetzungen mit Friedel kommt, in deren Folge Hagen Passau wieder verläßt. Obwohl Hagen zur Ausführung seiner Exportlieferungen sich Gesellen — und zwar 1781 sogar 6 Gehilfen — hielt, malte er auch selbst, ja versuchte sich sogar auch auf das Bossieren umzustellen, indem er (1780) auch „Bordret auf wechserne und erdene Bildnisse“ machte; aber ein Künstler ist er gewiß nicht gewesen, sondern nur ein Geschäftsmann, der zunächst Nymphenburger, dann Wallendorfer Porzellan — im September 1781 bekommt er 540 Türkenkoppchen aus Wallendorf — bemalen ließ und damit einer der ersten Unternehmer

[1] Dieser Teller mit dem Fürstlich Thurn und Taxis'schen Wappen, der aus der Auktion des Freiherrn von Gasser in München (H. Helbing 1912, Nr. 717) stammt (Signatur-Abbildung im Katalog), gilt da irrtümlich noch als holländisch, obwohl bereits W. Franks im „Catalogue“ des Bethnal-Green-Branch-Museums denselben Namen (Pl. VI, Nr. 73) richtig bei Thüringen einreiht und auch das W der Fabrik, das früher als Weesp angesprochen wurde, ganz gut als Wallendorf liest.

[2] W. Stieda, Anfänge der Porzellanfabrikation auf dem Thüringer Wald, S. 124 und 125. („Nassau“ statt „Passau“ ist natürlich nur ein Druckfehler.) — Graul und Kurzwelly, Thüringer Porzellan, S. 66. — W. Stieda, Keramische Industrie in Bayern (Leipzig 1906), S. 189 ff. — Über den Bayreuther Zweig der Familie Hagen: Bayerische Gewerbezeitung, 1893, S. 327.

[3] Namentlich seit Österreich an der Seite Rußlands 1788 der Türkei den Krieg erklärt hatte, stockte das Wiener Türkenkoppchen-Geschäft, so daß die thüringischen und bayrischen Unternehmungen daraus den größten Nutzen zogen.

wurde, die die Porzellanhausmalerei kommerziell organisierten; die Erzeugnisse, die offenbar auch recht wohlfeil sein mußten, waren jedenfalls künstlerisch ganz uninteressant. — Aber das einträgliche Geschäft, das sich damit machen ließ, veranlaßte bald in Passau selbst weitere Konkurrenz: Der fürstbischöfliche Hoftrompeter Martin Peisser hat sich bei Hagen umgesehen und beginnt auch bereits trotz Hagens Einspruch 1779 Porzellane der Nymphenburger Fabrik, namentlich auch Türkenkoppchen, zu bemalen. Ja, zur Bewältigung eines größeren Auftrags für ein Wiener Handelshaus erbittet er sich und erhält sogar von Nymphenburg einen Porzellanmaler dieser Fabrik als Gehilfen, nämlich Thadäus Lechthaller (1780), ein interessantes Beispiel dafür, wie sich im Laufe der Zeit die Stellungnahme einer Fabrik gegenüber der Hausmalerei geändert hatte[1]. — Und noch ein dritter Hausmaler-Betrieb wird bald darauf auch in Passau eröffnet, nämlich der von Johann Hoff, der aus Wien zuerst in die Fabrik von Hagen und Friedel kam, sich aber 1783 selbständig machte[2].



359. Wallendorfer Louis XVI-Tasse; bezeichnet von J. Haag; 18. Jahrh. Ende. London, British Museum, W. Franks Collection.

Einen viel größeren Umfang aber muß um dieselbe Zeit die Willandsche Porzellanmalergesellschaft in Regensburg angenommen haben. Der Porzellanmaler Andreas Öttner, der als Hauptmaler 1756 aus Wien nach Neudeck kommt, hatte sich einen Lehrjungen, Johann Willand (Wieland), ebenfalls aus Wien, mitgebracht, der sich bald verwendbar zeigte. Als aber Öttner bereits im nächsten Jahre Theaterkomödiant wird (um allerdings bald darauf als Porzellan-Vagant in den Fabriken Frankenthal, Ludwigsburg und Höchst vorübergehend wieder zu malen), bleibt Willand in Neudeck, lernt beim Bossierer und Farbenlaboranten Härtl weiter und wird rasch als „im Blumen werch ziemlich gut" bezeichnet, so daß er 1758 eine zweimalige Gehaltsaufbesserung bekommt; aber noch im August dieses Jahres wird er „wegen villen

[1] W. Stieda a. a. O. — Schon früher E. Zais in der Bayer. Gewerbezeitung 1897, S. 250. (Die Jahreszahl „1799" ist wohl nur ein Druckfehler.)

[2] W. Stieda, Keramische Industrie in Bayern, S. 195.



360. Nymphenburger Panoramatasse; Augsburger Hausmalerei, 18. Jahrh. Ende. München, Bayer. Nationalmuseum.

Buebereyen und üblem Conduit" verabschiedet[1]. Wo er sich die nächsten Jahrzehnte herumtrieb, läßt sich nicht genau verfolgen; im Jahre 1768 finden wir ihn wieder in Wien, und zwar als selbständigen Emailleur „auf dem Thury"[2] (zugleich mit dem ehemaligen Porzellanmaler Anton Schulz, der auf dem Salzgrieß sitzt), und mindestens seit 1782, wahrscheinlich schon früher, ist er in Regensburg, wo er mit seinem Sohne Franz Matthias Willand eine Porzellanmalerwerkstatt und einen schwunghaften Handel mit Porzellan, besonders mit Türkenkoppchen, betreibt, die sie zunächst von Nymphenburg, von 1782 bis mindestens 1793 aber vornehmlich aus Wallendorf beziehen; sie sollen in der Blütezeit gegen 300 Personen beschäftigt haben und trugen sich 1793 sogar mit dem Plan, die Porzellanfabrik Bruckberg (Ansbach) zu pachten, um im Bezug des Halbfabrikates von Thüringen unabhängig zu sein, ein Plan, der sich allerdings zerschlug, als ein Wiener Geschäftsfreund Willands Bankerott gemacht hatte[3]. — Von künstlerischen Leistungen kann in einem solchen, lediglich auf den Orientexport eingestellten Großbetrieb natürlich keine Rede sein, und auch der Buntmaler Steinmetz, der 1782 aus Wallendorf nach Regensburg berufen wird, ist wohl nur ein geschickter Dutzendmaler gewesen[4]. Interessanter ist Jakob Sausgruber in Stadtamhof bei Regensburg, von dem das Österreichische Museum in Wien ein Musterbuch mit den damals üblichen Dekoren von Türkenbechern und Vasen besitzt[5]; ob er auch bei Willand

---

[1] F. H. Hofmann, Nymphenburg II, S. 340 f., und im „Cicerone", 1913, S. 458. Ihm schreibt F. H. Hofmann (Nymphenburg III, S. 668) mit Recht eine, in der Grollier-Sammlung zu Paris befindliche Nymphenburger Tasse zu, die die Signatur „J: W: 1795 aprill" trägt.

[2] Wienerisches Mercantil-Schema; Wien 1768, S. 40. Hier lautet die Schreibweise „Wieland". Ich halte mich an die Signaturen der Stücke: „Willand".

[3] W. Stieda, Ker. Industrie in Bayern, S. 162 ff. — Derselbe: Thüringer Wald, S. 110.

[4] Es dürfte das derselbe Buntmaler sein, den wir 1801 wieder in Thüringen, nämlich in Gera, finden (Graul-Kurzwelly, Thüringer Porzellan, S. 72).

[5] Quartformat, ohne Jahresangabe; Bibliothek des Österreichischen Museums, Nr. 1159.

gearbeitet oder sich gleich selbständig niedergelassen hat, ist bisher nicht bekannt geworden[1]. Jedenfalls ging es mit dem Willandschen Geschäft rasch bergab. Der Sohn Matthias, von dem sich eine mit „M. Willand“ bezeichnete Schokoladetasse mit Blumenmonogramm RW und einer violett-camayeu gehaltenen Chodowiecki-Szene im Museum Ariana in Genf erhalten hat[2], hat sich nämlich schon 1786 selbständig gemacht; es gelingt ihm aber auch nicht, sich auf die Dauer zu halten. Wir finden ihn 1803 als Hauptmaler im Dienste einer anderen Porzellanmalerei, nämlich in Ingolstadt (wieder an der Donau!), wo der Weingastwirt Anton Deischl und der Schnapsbrenner Schwarz eine „Concession auf Porzelain-Mahlerey und Veredlung“ erhalten hatten und mit etwa 20 Personen mit Thüringer und Nymphenburger Porzellan betreiben. Mit der „Veredelung“ dürfte es aber bei diesem Betriebe, der natürlich auch nur den Export im Auge hat, auch nicht weit her gewesen sein. — Ähnliche, vielleicht kleinere Porzellanmalereien bestanden aber auch sonst im Gebiete des heutigen Bayern gegen Ende des 18. Jahrhunderts, die das billige, wenn auch weniger schöne Thüringer Porzellan bezogen und weiter verarbeiteten. So wird uns noch 1805, wenn auch ohne Namensnennung, von Hausmalern in Nürnberg und Augsburg, also zwei Städten, die ehedem in der keramischen Hausmalerei führend gewesen sind, berichtet, daß sie für den Fabrikanten Greiner in Rauenstein Aufträge besorgten[3]. Aber auch Nymphenburger Tassen mit Augsburger Panoramen von Augsburger Hausmalern kommen vor, z. B. im Bayerischen Nationalmuseum in München (Abb. 360)[4].

Die einzige Stadt, die keine Hausmaler



361. Rokokotasse, bezeichnet von (Joh. Melchior) Schöllhammer; Ansbach, um 1780. London, British Museum, W. Franks Collection.

[1] Auch der Porzellanhändler Franz Holmer in Regensburg treibt später Hausmalerei und beschäftigt um 1817 zu diesem Zwecke z. B. Johann Trier, der sich 1823 um eine Anstellung in Nymphenburg bewirbt (Hofmann, Nymphenburg II, S. 360).

[2] Katalog der Ausstellung „Altes Bayerisches Porzellan“ im Nationalmuseum in München 1909, Nr. 177. — In der Signatur „J. Willand jnr.“, die in der ehemaligen Sammlung Revilliod in Genf (Chaffers 489 und Jacquemart, S. 657) auf einer Nymphenburger Tasse festgelegt wurde, glaubt Hofmann einen Bruder des Matthias erblicken zu können, während er dem Matthias noch ein großes Speiseservice beim Grafen Törring-Jettenbach (auf derselben Ausstellung, Nr. 259 ff.) mit rosenroten Putten mit besonders groben Augen zuschreibt.

[3] W. Stieda, Anfänge der Porzellanfabrikation auf dem Thüringer Walde, S. 354.

[4] Abb. bei F. H. Hofmann, Nymphenburg I, 176.



362. Frankenthaler Deckeltasse; bezeichnet von P. Hy. Gastel, um 1770.
London, British Museum, W. Franks Collection.

gehabt zu haben scheint, war Bruckberg-Ansbach, wo sich in der dortigen kleineren Fabrik alle Belange konzentrierten und wo die Landeskinder, darunter auch Johann Melchior Schöllhammer, ihr Auskommen fanden; 1785 treffen wir diesen geschickten Buntmaler als alleinigen Farbenlaboranten und Inspektor angestellt, 1793 als Inspektor, der allerdings kaum noch malt, und 1799 als Direktor, der die bald nachher erfolgte Auflösung auch nicht aufhalten konnte, da Preußen nach der Übernahme der Markgrafschaft kein Interesse an einer Blüte dieser Fabrik hatte. Die Ansbacher Rokokotasse mit orientalisierender Figurenmalerei, die sich im Bethnal-Green-Museum in London (Nr. 145; Abb. 361) erhalten hat, trägt die Signatur „Schelh. pinx.“, muß sich somit, da der Weimarer Schellhorn ausscheidet, auf diesen Maler ebenso beziehen wie die signierte Anbieteplatte mit der Uferlandschaft in der Sammlung der Berliner Staatlichen Porzellanmanufaktur. Selbstverständlich sind so bezeichnete Stücke keine gewöhnlichen Verkaufsobjekte, vielmehr offenbar für besondere Geschenkzwecke gefertigte Einzelobjekte, so daß ihre Erwähnung nicht ganz unberechtigt erscheinen mag.

Ob es sich bei der Frankenthaler Doppelhenkel-Deckeltasse nebst Unterschale mit bunter, nach Kupferstichen zusammengestellter Watteau-Malerei, die die Signatur



363. Kaffeegeschirr, bemalt von F. Thomin in Würzburg, um 1800. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

„P. Hy. Gastel" bzw. „Gastel" trägt, und auch im Bethnal-Green-Museum von London (Nr. 180; Abb. 362) verwahrt wird, ähnlich verhält? Unter den Fabrikmalern von Frankenthal ist ein Hyacinth Gastel nicht nachweisbar[1]. Ob er mit der Murnauer Glasmalerfamilie dieses Namens zusammenhängt oder mit jenem Malerjungen Johann Georg Gastl, der 1764 in Nymphenburg[2] angenommen wird, bleibe dahingestellt.

Daß in Würzburg, wo der fürstbischöfliche geheime Kanzlist und Konsistorialrat Johann Kaspar Geyger (Geiger)[3] von 1775 fast bis zu seinem frühen Tod 1780 eine kleine Fabrik für echtes Porzellan betrieb, die er aber kurz vor seinem Tode wieder aufließ, außer Figuren[4] auch Porzellanmalereien von Belang entstanden wären, entzieht sich unserer Kenntnis. Da sowohl Geyger selbst auch als Maler genannt wird, als auch im Jahre 1776 ein Miniaturmaler H. Tünnich[5], der nicht zu den Würzburger Bürgern zählte, vielmehr nach seiner Versicherung sich „gleich aller Fabrikanten keinen beständigen Platz

---

[1] Friedrich H. Hofmann, Frankenthaler Porzellan, S. 22. — Grollier, Manuel de l'amateur de Porc. 1914.

[2] F. H. Hofmann, Nymphenburg II, S. 347.

[3] W. Stieda: Die keramische Industrie in Bayern, Leipzig 1906, S. 184ff. — August Stoehr: „Was wissen wir von der Würzburger Porzellanfabrik" in der Zeitschrift „Cicerone", VIII, S. 312ff.

[4] E. W. Braun: „Würzburger Porzellanfiguren" in „Kunst und Kunsthandwerk", 1915.

[5] Vielleicht hängt er mit dem Frankenthaler Porzellanmaler Joh. Sam. Friedr. Tönnich, der 1757 nachweisbar ist, zusammen.

versprechen kann, mithin gewißlich nicht anders als ein Frembd passierender Angesehen werden muß", wenn auch nur vorübergehend im Dienste Geygers in Würzburg tätig ist, müssen daselbst auch bemalte Porzellane gemacht worden sein, die gewiß noch Rokokocharakter getragen haben mögen. Aber 1780 bringt auch der Thüringer Porzellanfabrikant Nonne aus Rudolstadt Porzellan zu den Würzburger Messen und sucht dies, da er nicht gleich Absatz findet, noch später, zwischen 1781 bis 1785, daselbst zu veräußern, wozu ihm aber die Genehmigung nicht erteilt wird. Die Vorbedingungen zum Betrieb einer Porzellan-Hausmalerei-Werkstatt wären somit nicht ungünstig gewesen, und tatsächlich entsteht auch eine solche, wenn sie auch urkundlich erst zwischen 1807 und 1810 nachgewiesen werden kann. Es ist dies der Betrieb des Thüringers Friedrich Thomin aus Veilsdorf, der Nymphenburger und Thüringer Porzellan bemalt und mit einem WB (= Würzburg) signiert. Die bisher bekannt gewordenen Stücke, darunter ein Kaffeeservice mit Würzburger Ansichten, aber auch schlichte Porträttassen u. dgl. im Fränkischen Museum von Würzburg[1] datieren erst aus dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts und zeigen bereits Empireformen; die besten von Thomin feststellbaren Arbeiten, der Rest eines Kaffeeservices mit Köpfen (Abb. 363), stehen im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum. Älter dagegen ist ein kleines, gelapptes Meißner Schälchen mit Schwertermarke in der Sammlung L. Jay in Frankfurt (Abb. 364), das nebst feinem Goldspitzenornament in einer Rokoko-Umrahmung das Panorama von Würzburg in Purpur-Camayeu aufweist; wir werden in diesem Stück wohl das älteste Beispiel Würzburger Porzellanmalerei — vielleicht von Tünnich — zu erblicken haben.

Vielfach verwandt mit den bayerischen Rokoko-Porzellanmalereien sind jene im Gebiete des heutigen Württemberg. Damit sollen nicht die aus Ludwigsburg gemeint sein, wo unter J. J. Ringler 1759 mit der Porzellanerzeugung begonnen wurde, obwohl noch lange nachher die Angestellten dieser Fabrik ihre Gehälter bis zur Hälfte nicht in bar, sondern in Ausschußwaren ausgezahlt erhielten, wodurch natürlich die Hausmalerei geradezu gezüchtet worden sein muß. Aber da es dieselben Kräfte waren, die innerhalb wie außerhalb der Fabrik die Porzellane bemalten, ist in Ludwigsburg ein Unterschied zwischen Fabrik- und Hausmalerei so gut wie gar nicht wahrnehmbar, und letztere somit auch nicht interessant. — Der einzige, der vielleicht hier Erwähnung verdient, ist der ehemalige Komödiant der bekannten Neuber-Truppe, Franz Josef Weber, ein echter Porzellanvagant, der nicht nur in Ludwigsburg, sondern auch in

[1] Von A. Stoehr a. a. O. S. 316 und 317 wird die Kaffekanne und der der Malerei zugrunde liegende Panoramastich abgebildet. — Vielleicht war auch der Porzellanmaler Karl Heinrich Küchelbecker aus Würzburg, der 1810 in der Fabrik von Ludwigsburg angestellt wird (nach B. Pfeiffer im „Album" von Wanner-Brandt, S. 20), vorher in diesem Kreise tätig.

Kelsterbach, Frankenthal (1770), dann besonders in Höchst als Arkanist und Inspektor (1778—89), ferner noch zwei Jahre als Direktor der meiningischen Fabrik von Ilmenau tätig ist, ein recht beachtenswertes Buch, „Die Kunst das ächte Porzellain zu verfertigen“ (Hannover, 1798) erscheinen läßt und schließlich hochbetagt in seiner Heimat zu Höxter stirbt. In der Vorrede des genannten Buches (S. VIII und IX) erzählt er nun auch, daß er in Ludwigsburg mit dem Generaladjutanten des Herzogs, dem Grafen von Mylli (der ein ähnliches, einfacheres Büchlein herausgegeben) in Verbindung getreten sei und dessen Gemahlin im Miniaturmalen unterrichtet habe. Hier kann es sich also um Hausmalerei handeln, ja, um deren Verpflanzung in vornehme Amateurkreise, wie sie gerade in Württemberg kurz darauf an dem Beispiel der ersten Königin besonders charakteristisch zutage tritt. Aber irgendwelche Arbeiten von F. J. Weber oder der Gräfin Mylli sind bisher nicht zum Vorschein gekommen.



364. Rokokoschälchen mit Purpur-Panorama von Würzburg; vielleicht von Tünnich, um 1780. Frankfurt a. M., Sammlung L. Jay.

In den im 18. Jahrhundert selbständigen, gegen die heutige bayrische Grenze zu gelegenen katholischen Gebieten der Pröbste von Ellwangen wie der Grafen von Öttingen-Wallerstein lagen die Verhältnisse etwas anders. Dort entstanden neben einigen Fayencefabriken, unter denen die von Schrezheim[1] (gegründet 1752) den ersten Rang einnimmt, wenigstens für ganz kurze Zeit auch zwei Porzellanfabriken, die so klein waren, daß man

[1] Pazaurek: Schrezheimer Fayencen, mit 33 Abbildungen; Stuttgart 1909 (Sonderabdruck aus den Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins 1908—09, IV.).

sie in der keramischen Literatur noch vollständig übersehen hat. Es ist dies die von dem vielgewandten und unternehmenden Landkapitän Arnold Friedrich Prahl († 1758) 1748 in Utzmemmingen (O. A. Neeresheim) begründete und 1758 nach Ellwangen verlegte Porzellanfabrik[1], bei der auch kein Geringerer wie der Wiener Johann Jakob Ringler (1730—1804), der vorher in Neudeck-Nymphenburg, nachher in Ludwigsburg der leitende „Arkanist" war, zu Pate stand. Bevor Ringler 1758 in Utzmemmingen, auf Gräflich Öttingenschem Gebiete, begann, ging es dort nicht recht vorwärts; es gelang nur Frittenporzellan, eine Art Beinglas. Und selbst in der kurzen Anwesenheit Ringlers kann die Malerei keine Rolle gespielt haben, da sich in seiner Umgebung nur der Staffierer Heß (Heeß) befand, der ihn später auch nach Ludwigsburg begleitete. Mit der kurz vor Prahls Tode erfolgten Verlegung des Betriebes nach Ellwangen änderte sich aber die Lage, obgleich der Fayencefabrikant Johann Baptist Bux im benachbarten Schrezheim alle Minen springen ließ, um die gefährliche Konkurrenz der Witwe Prahl, die an Energie ihrem Manne nicht nachgestanden hat, aus dem Felde zu schlagen, was ihm schließlich beim Reichskammergericht von Wetzlar auch 1761 gelang; nachdem Ringler, der es Ende 1757 nur vierzehn Tage bei Bux ausgehalten hatte, 1759 auch von der Witwe Prahl „stillen Reißaus genommen", war der Ellwanger Betrieb, der tatsächlich über ein Jahr echtes Porzellan erzeugt hatte, ohnehin lahmgelegt.

Derselbe Streit wie um Ringler wiederholt sich zwischen Bux und der Witwe Prahl auch um einen anderen „Arkanisten", der aber kein solcher war, sondern lediglich ein Maler, nämlich um Johann Andreas Bechdolff[2] aus Bautzen, der sich in der Prahlschen Fabrik 1758 mit einem Wochenlohn von 5 fl. anstellen läßt, 1759 eine Schusterstochter heiratet, zum katholischen Glauben übertritt und in Ellwangen für die Dauer eine neue Heimat findet, nachdem er in seinen Wanderjahren viele Anregungen empfangen und den neuen Rokokostil — wie sein in der Stubenvoll-Sammlung des Museums in Ellwangen verwahrtes Skizzenbuch von 1757 mit Hunderten von dekorativen Motiven bezeugt — fleißig überall für seine künftigen Arbeiten exzerpiert hat. Als die Porzellanerzeugung bei der Witwe Prahl ins Stocken gerät, schließt er Ende 1761 mit der Schrezheimer Konkurrenz einen vorteilhafteren Vertrag ab. Bux hatte offenbar gemeint, daß Bechdolff von Ringler schon so viel gelernt habe, daß er mit seiner

[1] Karl Otto Müller: Die Prahlsche Porzellanfabrik in Ellwangen 1758—64, im Ellwanger Jahrbuch 1920—21, S. 24ff., nebst Nachtrag von Häcker, S. 100.

[2] Da inzwischen zwei mit diesem Namen bezeichnete Arbeiten aufgetaucht sind, die ich beide für das Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum erwerben konnte, habe ich die frühere Schreibweise „Berchold", die in den Prozeßakten immer wiederkehrt, schon in den Jahresberichten des Landes-Gewerbemuseums 1909, S. 35 und 1910, S. 42 aufgegeben, zumal „Bechdolf", wie weiter zutage gekommene Urkunden bezeugen, doch viel häufiger, auch vom Maler selbst, gebraucht wird. Andere Urkundenvarianten, z. B. in den Kirchenbüchern, lauten: Bechdolf, Bechtolf, Bechtold, Bechthold usw.

Hilfe endlich auch echtes Porzellan würde erzeugen können. Nachdem dies wenigstens in nennenswertem Umfang aber nie gelingt, obwohl 1762 und 1763 Versuche nicht gescheut werden, läßt Bux den Maler wieder ziehen, und wir finden ihn 1764 abermals bei der Prahl, welcher der erste Porzellanofen, der nicht auf ihrem Grunde stand, zwar eingerissen worden war, die jedoch sofort darauf in ihrem eigenen Gartenhaus nächst dem Kapuzinerkloster nach Bechdolffs Angaben ein „Brennöflein" errichtete, offenbar nur einen Muffelofen, wo „die von der ehevorigen, nunmehr aber in Abgang kommenen hiesigen Fabrique übrig gebliebenen oder bafel [Ausschuß] ausgefallenen Waaren entweder compliret oder zurecht gerichtet werden" konnten. An Stelle einer Porzellanfabrik war also eine regelrechte Hausmaler-Werkstatt getreten, die aber Bux ebenfalls bald zu hintertreiben wußte. Es blieb Bechdolff daher nichts anderes übrig, als sich, wenn er in Ellwangen bleiben wollte, nur als Email- und Dosenmaler zu betätigen, was er auch, wenn auch kaum ausschließlich, tat; er nahm sogar 1764 einen Lehrjungen Michael Bühr, auf, der jedoch nach beendeter Lehrzeit nicht, wie vereinbart war, noch zwei Jahre bei ihm blieb, sondern kurz nach seiner Freisprechung 1767 in die Schrezheimer Fayencefabrik eintrat, daneben aber Emaildosen weiter malte, so daß Bechdolff gegen ihn einen Straferlaß erwirken mußte. — In Ellwangen war zwar bereits ein Dosenmaler namens Josef Adler, der aber bereits 1779 starb[1], während Bechdolff, der sich in Ellwangen wohl fühlte, in den Jahren 1759—68 vier Kinder (darunter den späteren Pfarrer Friedrich in Unterkochen) taufen ließ und sich 1789 noch ein zweites Mal mit einer Witwe Zimmerle verehelichte, im Alter von 73 Jahren am 23. Mai 1807 starb[2]. Gegenüber seinen Berufsgenossen in den beiden feindlichen Konkurrenzfabriken ist Bechdolff, der sonst nicht zu den genialsten Feuermalern gezählt werden darf, immerhin eine sehr



365. Fayencekrug mit S. Catharina nach Klauber, bezeichnet von J. Andreas Bechdolff, Ellwangen 1764. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

[1] Gradmann, Kunst- und Altertumsdenkmäler in Württemberg, Jagstkreis, S. 104. — Es ist nicht uninteressant, zu erfahren, daß damals in Ellwangen sogar Montierungen für Nymphenburger Porzellan-Tabakdosen hergestellt worden sind, und zwar (1769) vom Galanteriearbeiter Georg Acker (Friedrich H. Hofmann, Nymphenburg III, S. 599).

[2] Freundliche Auskunft von Stadtpfarrer V. Fuchs.



366. Kupferemaildose auf Papst Benedikt XIII. und die Dominikaner bezüglich, bezeichnet von Bechdolff; Ellwangen, um 1765.
Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

bemerkenswerte Kraft. Weder die Maler Gottfried Kuntz (1762) oder Joseph Baur (1764), die bei Bux im Dienst standen, noch auch der in Fulda beschäftigte, 1748 in Höchst als Blaumaler gewesene[1] Jörg Adam Keyp (Kaip, Keib), der (1758) in der Prahlschen Fabrik arbeitete, können sich mit ihm messen; Keyp, der übrigens von Ringler und zwei Begleitern „weillen alle entsetzlich betrunken gewesen" auch körperlich bedroht worden war, trat bald nach Schrezheim über. Signierte Stücke der letztgenannten Maler sind nicht bekannt.

Die Arbeiten von Bechdolff, der doch eine persönliche Note hat, sind nicht selten, namentlich Kupferemaildosen, die er in den letzten vier Jahrzehnten seines Lebens in sehr großer Anzahl gemalt haben muß. Vollbezeichnet sind nur zwei Stücke von ihm zum Vorschein gekommen, beide im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum, nämlich ein Fayencekrug mit Holzmaser-Malerei und dem Bildchen der hl. Katharina nach einem Stich von Klauber, mit der Jahreszahl 1764 auf dem Zinndeckel[2] (Abb. 365) und eine Emaildose mit Darstellungen, die sich auf den Dominikanerorden beziehen und auch das Wappen des aus diesem Orden hervorgegangenen Papstes Benedikt XIII. enthalten[3] (Abb. 366). Der Krug ist offenbar in der Zeit entstanden, in welcher Bechdolff in Schrezheim angestellt war, wo er die feine Muffelfarbenmalerei erst eingeführt zu haben scheint, nachdem sich sein „Arcanum" nicht bewährt hatte[4]. Da dieser Krug als Ortsbestimmung „Ellv." aufweist,

[1] E. Zais, Porzellanmanufaktur zu Höchst. Mainz, 1887, S. 139.

[2] Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum; Jahresbericht für 1909, S. 35; vorher in der Sammlung A. v. Lanna-Prag (Versteigerung I bei R. Lepke in Berlin 1909, Nr. 1174); im Katalog, der keine Abbildung bringt, ist die Signatur unrichtig mit „Bechdorff" wiedergegeben.

[3] Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum; Jahresbericht für 1900, S. 42 und 45; vorher in der Sammlung H. Leonhard, Mannheim.

[4] Noch einmal lernen wir später Bechdolff als Arkanisten kennen, indem er vor 1780 der Passauer Porzellanmalerei von Karl Hagen sein „Arcanum" um 250 fl. verkauft (Zais in der Bayerischen Gewerbezeitung 1897, S. 249, und W. Stieda, Die keramische Industrie in Bayern, S. 194). Auch in diesem Falle mag es sich vorwiegend um Farbenrezepte, nicht um Masse- und Glasurbereitung gehandelt haben.

muß angenommen werden, daß Bechdolff auch während seinerAnstellungszeit bei Bux nicht in Schrezheim, sondern vorwiegend in Ellwangen selbst seinen Wohnsitz beibehalten haben mag[1]. Mit diesem Kruge sehr verwandt, daher wohl auch als Arbeiten Bechdolffs anzusprechen, sind zwei andere Krüge ohne irgendwelche Bezeichnungen, nämlich einer mit einer heiligen Nonne im Luitpoldmuseum von Würzburg und einer mit S. Antonius von Padua im Kunstgewerbemuseum von Düsseldorf; allerdings ist die einmal auf Schrezheimer Fayence eingeführte Heiligenmalerei in gleicher Art noch lange, ja sogar tief ins 19. Jahrhundert beibehalten worden, wobei man auch die Rocaillen nicht modernisieren zu müssen meinte, wenn auch die späteren Arbeiten immer gröber geworden sind. — Ein weiterer Fayence-Walzenkrug mit einem Panorama in Rocaillen-Umrahmung in schmutzigem Eisenrot und Violett-Purpur steht in der Sammlung Th. Löwenthal in Stuttgart; obwohl bei Bux entstanden, nähert er sich sonst am meisten den Porzellanarbeiten Bechdolffs.



367. Porzellan-Walzenkrug mit dem Prospekt von Ellwangen, von Bechdolff; Ellwangen, um 1758. Mannheim, Sammlung Hermannsdörfer.

Wir erkennen nämlich seine Hand auch auf Porzellanen, die sicherlich der kleinen Prahlschen Fabrik aus den Jahren 1758 oder 1759 entstammen, leider aber gar keine Zeichen tragen. Hierher gehört der Walzenkrug mit der bunten Ansicht von Ellwangen im Rokokorahmen, der früher in der Sammlung Geiger in Ulm stand und sich nun in der Sammlung Hermannsdörfer in Mannheim befindet (Abb. 367). Zu den besten Arbeiten aber zählen die Porzellandosen, die der erste Maler der Prahl-Fabrik „Andres“ mit Figuren, Landschaften und Blumen bemalte. Eine solche Dose, innen mit einer weiblichen Halbfigur in einer Landschaft[2], steht im Museum von Ellwangen; die beiden Hauptstücke, Tabakdosen (die erste mit elliptischem, die andere mit Rechteck-Grundriß), die auf dem Deckel außen das Panorama von Ellwangen, innen das Brustbild des Fürstprobstes Anton Ignaz Josef Grafen von Fugger (1756—77), sonst kleinere Phantasie-Landschaften zeigen, befinden sich in den Sammlungen Dr. von Ostermann

---

[1] Nach der Steuerbeschreibung von Ellwangen von 1788 wurden ihm für seine „halbe Behausung u. klein Höfle“ 40 fl., für eine „Fahrnüß“ 10 fl. vorgeschrieben, wovon ihm aber ein Abzug von 20 fl. gestattet wird; bei der Häusernumerierung von 1796 wird er als Besitzer des Hauses 311 B im Schätzungswert von 1200 fl. bezeichnet (Haecker).

[2] Abb. im Ellwanger Jahrbuch 1920—21, S. 49.



368.* Porzellandose
mit Fürstprobst Graf Fugger und Ellwangen, von Bechdolff; Ellwangen, um 1758. München, Sammlung Dr. von Ostermann.

in München[1] (Abb. 368) und Hauptmann Geiger in Ulm. — Merkwürdigerweise ist auch ein Porzellan-Walzenkrug mit bunten Blumen und der Arche Noahs in einer Purpur-Rokoko-Kartusche offenbar von Bechdolff gemalt, mit einer kleinen dreiteiligen, schwarzen, aber kalten (pfeilartigen) Buchszweigleinmarke versehen, wie wir sie als „redendes" Zeichen auf den Bux-Fayencen immer wieder antreffen; das Porzellanmaterial ist doch zu gut, um in diesem Stück, das zuletzt in Stuttgart[2] auftauchte, ein Versuchsobjekt von echtem Porzellan von Schrezheim erblicken zu dürfen; wahrscheinlich ist es ein von Bux nachträglich signiertes Produkt der Ellwanger Prahlfabrik, das Bechdolff 1761 nach Schrezheim mitgenommen, beziehungsweise für Bux bemalt hat; vielleicht wäre es als Beweisstück im langwierigen Prozeß eine Rolle zu spielen berufen gewesen, wenn Bechdolff nicht wieder zur Prahl-Witwe zurückgekehrt wäre.

Aus der Zeit nach 1764 sind bisher

[1] Diese Dose ist bereits zweimal irrtümlich als Nymphenburger Arbeit bezeichnet worden (Altes Bayerisches Porzellan, Ausstellung in München 1909, Nr. 125 und in der Zeitschrift „Cicerone" II, 1910, S. 18), wobei man aus Ellwangen Würzburg und aus dem Fürstprobst Fugger (der als Bischof von Regensburg auch zwei Mitren nebst Fürstenhut zu führen berechtigt war) den Fürstbischof von Erthal von Bamberg (1779—95) machte, wodurch sich die Datierung jedoch sehr verschiebt. — Diese Bechdolff-Dose ist aber gewiß, wenn nicht 1758 oder 1759, so doch vor 1764 entstanden, da nur vor dieser Zeit die Prahl-Witwe wie auch Bechdolff Ursache hatten, sich bei ihrem Landesfürsten besonders beliebt zu machen, während dieser Grund nach der gegen sie getroffenen Entscheidung, die ihnen die öffentliche Porzellanhausmalerei unmöglich machte, wegfiel; der Fürstprobst hätte auch, wenn er Bechdolff die selbständige Porzellanmalerei untersagen ließ, sicherlich nicht nachher bei diesem Maler Porzellandosen mit seinem Bilde bestellt. — Übrigens liegt eine Verwechslung von Würzburg und Ellwangen, der man auch sonst begegnet, landschaftlich (wenn der Main nicht dargestellt ist) nahe.

[2] Auktion 87 bei F. Fleischhauer in Stuttgart vom 10. April 1923, Nr. 285 mit kleiner Katalogabbildung, vorher mit besserer Abbildung im Katalog der Sammel-Auktion vom 10. Februar 1923 bei H. Helbing, München; S. 23, Nr. 241.

nur Emailmalereien zum Vorschein gekommen, durchwegs rechteckige oder elliptische Dosen, die in ihrer schlichten, recht bunten Malerei mit den Rokokoschnörkeln und etwas wenig phantasievollen Phantasie-Landschaften die Hand Bechdolffs erkennen lassen. Entweder sind es Heiligenbrustbilder, gewöhnlich nach Augsburger Stichen, die immer wiederkehren — ein Beispiel aus württembergischen Kunsthandel[1] (Abb. 369), ein anderes, wieder mit S. Antonius von Padua nebst dem Ellwangen-Panorama, bei Hauptmann Geiger in Ulm —, oder Panoramen aus dem Lande (Ovaldose mit Ellwangen in der Altertümersammlung daselbst, ähnliche Dose im Museum von Heidelberg, Ovaldose mit Klostergebäuden bzw. einem Marienaltar im Museum von Ulm, Rechteckdose mit der Reichsabtei Weingarten in der ehemaligen Sammlung Prof. Seyffer-Stuttgart II, 1888, Nr. 442 usw.), die Bechdolff offenbar bis zu seinem Lebensende nicht gerade sehr abwechslungsreich abwandelte[2]; der bereits erwähnten signierten Dominikaner-Dose stehen die meisten dieser Stücke wesentlich nach. Aber die Ellwanger waren mit ihrem eingebürgerten „Schmölz- und Portrait-Mahler" durchaus zufrieden und schätzten ihn[3], zumal er in seiner Stadt keinen ernstlichen Wettbewerb auszuhalten gehabt hat. Der einzige Ellwanger, der ihm hätte unbequem werden können, nämlich der Porzellanbuntmaler Friedrich Karl Wolfart (Wohlfahrt), war ja nicht in seiner Heimat, sondern trieb sich in verschiedenen Porzellanfabriken herum, wie in Frankenthal (1766), in Pfalz-Zweibrücken (1767 und 1768), beim Fürsten von Nassau-Saarbrücken in Ottweiler (1769 und 1770) und in Höchst (1771 bis 1773); dort konnte er seine Kunst besser entfalten, während er in Ellwangen hätte gewärtig sein müssen, von Bux ebenfalls



369. Kupferemaildose mit Heiligenbild von Bechdolff; Ellwangen, um 1770.
Rothenburg a. N., bei Endreß (1912).

[1] Im Jahre 1912 bei Endreß in Rothenburg a. N.

[2] Vielleicht gehört auch eine der beiden Emaildosen der Auktion Baron zu Rhein in Würzburg (München, H. Helbing 1919), Nr. 120 und 121 (kleine Katalogabbildungen) hierher, die da als „Schwäbisch, vielleicht Ellwangen", bezeichnet werden, namentlich Nr. 121 mit Esther vor dem König und den kleinen Landschaften, obwohl es sich hier um Grisaille-Malerei, nicht um bunte Farben handelt.

[3] Beim Besuch des letzten Fürstprobstes, Clemens August von Sachsen, zugleich Kurfürsten von Trier, in Ellwangen (1793) wird auch A. Bechdolff besonders genannt. (Vogelmann im Diözesanarchiv von Schwaben XVI, 1898, S. 21.)

angefeindet oder gar lahmgelegt zu werden. Die mit „Wolfart pinx" bezeichnete Terrine des Hamburgischen Museums aus der Zeit von Ottweiler[1] verrät eine freiere, sicherere, wenn auch flüchtigere Hand, als sie uns die sauberen, aber immer etwas ängstlich getüpfelten Arbeiten Bechdolffs bekunden. Ob sich Bechdolff nicht ganz anders entwickelt hätte, wäre er nicht in seinen besten Jahren zwischen die beiden Mühlsteine Bux und Prahl geraten, mag dahingestellt bleiben. —

Während sich in Süddeutschland die Porzellan-Hausmalerei in der Rokokozeit bereits auf dem absteigenden Ast befindet, beginnt sie sich in Norddeutschland, das länger zähe an der Fayence hängt, erst bemerkbar zu machen. Die beiden führenden Porzellanfabriken von Fürstenberg und Berlin waren ja auch erst nach langen Geburtswehen in die vordere Reihe vorgerückt. Wenn jemand gut malen konnte und wollte, fand er in den Fabriken genügend Arbeit, so daß er sich nicht den Zufällen eines selbständigen Betriebes auszusetzen brauchte; die immer mehr verbreitete Bezahlung im Stücklohn sicherte dem Fleiß auch den entsprechenden Lohn. Trotzdem durch die örtliche Trennung der Porzellanerzeugung in Fürstenberg und seiner Bemalung in Braunschweig — unter dem ehemaligen Bayreuther J. F. Metzsch und dem lebenslustigen Exkanonikus Joh. Ludwig Pfeiff (früher in Frankfurt, † 1779)[2] — die Hausmalerei begünstigt worden ist, arbeiteten die besten Maler während der Rokokozeit hauptsächlich für die Fabrik, und erst als sich mit der Lockerung der Verhältnisse gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Voraussetzungen geändert hatten, wurde der Übergang zur Hausmalerei, und zwar allerdings gründlicher als anderwärts, vollzogen. Ein feindliches Verhältnis zwischen Fabrik- und Hausmalern gibt es in Braunschweig überhaupt nicht. Der Hofmaler Ludolph Lafontaine bekommt 1756 ebenso wie ein (nicht genanntes) Mitglied der Braunschweiger Hofkapelle auf herzogliche Anweisung Fürstenberger Porzellan zur Bemalung in seinen Freistunden[3]. Und der „Pascha" Johann Friedrich Weitsch (geb. 16. Okt. 1723, † 6. August 1803) ist ein drolliges Beispiel dafür, daß aus einem tüchtigen deutschen Soldaten, wenn ihn sein Vorgesetzter dazu kommandiert, auch ein braver, wenn auch nicht gerade sehr selbständiger Maler werden kann; seit 1758 malt er zunächst Porzellan, unter anderem ein Service mit braunschweigischen Landschaften für den Herzog Karl, ist dann aktenmäßig 1762 bis 1774 an der Fabrik angestellt, geht aber immer mehr zur Ölmalerei (Landschaften mit Tieren) über und stirbt als Galerieinspektor von Salzdahlum. Es gibt übrigens schon aus den letzten

---

[1] Abbildung im Jahresbericht des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg für 1908, S. 68. Die zugehörige Schüssel aus dem Besitz von Oberstleutnant Hülsmann in Stedten bei Bischleber hat K. Lohmeyer im „Cicerone", Juni 1924, S. 541 veröffentlicht.

[2] Nagler, Künstlerlexikon XI, S. 209.

[3] H. Stegmann, Porzellanfabrik zu Fürstenberg (1893), S. 95, und Chr. Scherer, Fürstenberger Porzellan, S. 39.

Monaten des Jahres 1767 und den ersten des Jahres 1768 eine ganze Anzahl Platten der hauptsächlichsten damals in Fürstenberg beschäftigten Maler, eine jede mit genauer Tagesdatierung und voller Namensunterschrift, die also sicherlich nicht für den Verkauf bestimmt gewesen sind. Es sind dies ein Damenbildnis von J. H. Eisenträger[1] (Kassel, Museum), ein Parisurteil von A. J. Stahn (Braunschweig, Museum), eine Hirtenszene von G. H. Holtzmann[2] (ebenda) und eine andere von J. G. Eiche (Magdeburg, Sammlung Dr. A. List; Abb. 370), ein Genrebild mit Holzmasergrund von A. E. W. Jungesblut (ehemalige Sammlung Minutoli), ein Federviehstück von C. G. Albert (Kassel, Museum) und Blumenstücke von J. F. Berger („Börger") und W. C. Rath, beide im Museum von Sèvres (Nr. 8294 und 8295), zu denen noch ein drittes von J. P. Zisler vom 24. Dezember 1767 (Dresden, Porzellansammlung) kommt. Ich teile die Ansicht[3], daß es sich bei diesen, ausschließlich auf Fabrikmaler von Fürstenberg beschränkten Arbeiten um Probeplatten handelt, nach denen die Kommission die Qualität der einzelnen Angestellten bequem beurteilen konnte, um darnach ihre Entscheidung bei der bevorstehenden Produktions-Einschränkung zu treffen. Hausmalereien im eigentlichen Wortsinn sind also diese Plättchen nicht[4].



370. Porzellan-Probeplatte, bezeichnet von J. G. Eiche; Fürstenberg 1767. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

Auch J. F. Duve, den wir hier einfügen wollen, kann nur bedingt als Hausmaler gelten; er ist zum Teil an der Rendsburger Fayencefabrik angestellt (eine von ihm signierte Schüssel befindet sich im Hamburgischen Museum), zum Teil an der Porzellanfabrik in Kopenhagen, wo er sich 1782 und 1783 aufhält; aber er war auch Emailmaler.

---

[1] Vgl. J. W. Berrer, J. H. Eisenträger, in der Zeitschrift „Cicerone" XI, 1919, S. 653.

[2] Auch von Holtzmanns Lehrer, nämlich von J. L. B. Junge, hat sich ein signiertes und vom 11. März 1771 datiertes Porzellanbild (Felsenlandschaft am Wasser mit Staffage), und zwar in der Sammlung C. Baer in Mannheim erhalten. Dieser Junge muß wohl auseinandergehalten werden von späteren Porzellanmalern mit ähnlichen Namen, wie von H. A. Jung, von dem sich eine Porzellanminiatur bei M. Dreyfuß in Mannheim (Mannheimer Kleinporträtkunstausstellung 1909 Nr. 996) erhalten hat, oder von dem Wiener Christoph Jünger (Jung), der uns noch beschäftigen wird.

[3] Chr. Scherer: Das Fürstenberger Porzellan (Berlin 1909), S. 84.

[4] Dagegen muß das reichbemalte Fürstenberger Kaffeeservice der Auktion Czermak-München (H. Helbing 1917, Nr. 230), das Höroldtsche Chinoiserien mit späteren Berliner Schuppen-Mosaikrändern (die sich Fürstenberg auch angeeignet hatte) sehr geschickt vereinigt, von der Liste der Fürstenberger Fabrikarbeiten wieder gestrichen werden; es fällt vollständig aus dem Rahmen der sonstigen Fürstenberger Fabrikmalerei heraus und kann nur als (späte) Hausmalerei angesprochen werden.

Eine mit „J. F. Duve pinxit 1760" bezeichnete Geburt Christi in Purpur-Camayeu im Museum von Weimar läßt uns aber vermuten, daß in der früheren Zeit wohl auch Porzellane von ihm bemalt worden sein mögen, bevor er sich in Kopenhagen beruflich dieser Tätigkeit ganz hingab; Schwierigkeiten, sich etwa aus Thüringen Porzellan zu verschaffen, können ja nicht bestanden haben.

In Berlin hatten die Porzellanmanufakturen von Wegely und Gotzkowsky wie die königliche Fabrik ebenfalls wenig Ursache, sich über störende Hausmalerei zu beklagen. Ihre besten Kräfte, wie Isaac Jacques Clauce (1728—1803; im sächsischen Dialekt wird er zu einem „Gloß") oder Carl Wilhelm Böhme (1720—89), die beide aus der Meißner Fabrik nach Berlin kamen, haben unseres Wissens die in Sachsen unter den Fabrikmalern eingerissene Winkelmalerei, an der sie schon da nicht beteiligt waren, nicht nach Berlin hinübergenommen und als Vorsteher der übrigen Maler auch nicht geduldet. — Ob weniger seßhafte Elemente, wie der Wiener Bunt- und Emailmaler Joseph Brecheisen, der von 1748 bis 1757 in Berlin tätig ist, dann aber in Kopenhagen, seit 1765 wieder in Wien[1] und zuletzt in Meißen auftaucht, in der Zwischenzeit Hausmalerei getrieben, entzieht sich in Ermangelung signierter Porzellane unserer Kenntnis. — Außer den Berufsmalern finden wir aber auch in Berlin adelige Amateure, die sich mit Porzellanmalerei beschäftigen, wie die Emigranten Chevalier du Rosay und die Comtesse de Nollent[2]; doch geschieht dies im Einvernehmen mit der Fabrik, von der sie in den neunziger Jahren sogar eine Pension erhalten. Und als die regierende Landgräfin von Hessen-Darmstadt im Juli 1769 die Berliner Porzellanfabrik besuchte, machte sie sich in einer der Malerstuben auch selbst an die Arbeit und „zeichnete eine Landschaft mit großer Fertigkeit und Accuratesse"[3]. — Nur einmal wird uns flüchtig von einem Hausmaler-Versuch berichtet, den der Tabakfabrikant Jurga unternimmt; er bekommt aber Ende Oktober 1763 den Auftrag, „daß er sich nicht weiter von keiner Arth von Porcelain Brennen meliret"[4], und scheint dem Befehl auch nachgekommen zu sein.

Von erhaltenen Berliner Porzellan-Hausmalereien sind bisher nur wenige Stücke zum Vorschein gekommen, wie eine rechteckige Dose, innen mit der fein gemalten Halbfigur einer Dame und der Bezeichnung „Berlin, den 17. Juli 1762" in der Sammlung Dr. von Dallwitz in Berlin, wo sich noch, auf der Rückseite eines Scherbens von einem Korbflechtrand-Teller, das Porträt eines Kindes mit Pelzmütze befindet; die Ber-

---

[1] E. W. Braun in „Kunst und Kunsthandwerk" 1905, S. 390. — Die im Auktionskatalog von Nelles und Neuen (Köln 1895, Nr. 37) erwähnte Tasse aus der Meißner Punktzeit kommt für uns nicht in Betracht.

[2] Kolbe, Geschichte der Kgl. Porzellan-Manufaktur zu Berlin (Berlin 1863), S. 210.

[3] Nach J. G. Grieningers, von Paul Seidel im Hohenzollern-Jahrbuch 1902 veröffentlichter Geschichte, S. 199.

[4] G. Lenz, Berliner Porzellan I, S. 15.

liner Herkunft dieses Stückes ist aber keineswegs sichergestellt. Auch der durchbrochene Porzellan-Beutelboden mit den sechs grau-blau-lila Genreszenen im Berliner Schloßmuseum trägt keine Provenienz-Angabe. Dagegen erfahren wir von einer ovalen Tabakdose mit der Darstellung der Flucht des Königs Stanislaus Leszczinski von Danzig nach Bar in der Kollektion der Lady C. Schreiber[1]; dieses Stück soll mit „Alex. Fromerij a Berlin" bezeichnet sein, rührt somit wohl von derselben Persönlichkeit her, von der wir bereits (Seite 155) einige Kupferemailarbeiten in Meißner Art kennengelernt haben[2]. — Nur einer der Berliner Porzellanhausmaler der Rokokozeit zeigt sich uns in bestimmten Umrissen, nämlich Benjamin Calau (1724—85)[3]. Geboren in Friedrichstadt in Holstein erhielt er die erste Ausbildung in der Malerei von seinem Vater, ging dann nach Petersburg, wo sein Bruder kaiserlicher Hofmaler war. Zwischen 1752 und 1771 lebte er als Porträtmaler in Leipzig, wo er 1755 kurfürstlicher Hofmaler wurde, vom Jahre 1771 an in Berlin als preußischer Hofmaler, schließlich als Tapetenfabrikant und starb daselbst am 27. Januar 1785. Zwei von ihm bezeichnete Öl-Porträts bewahrt das Stadtgeschichtliche Museum in Leipzig, ein anderes, das Bild einer alten Frau mit einem Zwicker, das Museum in Braunschweig (Nr. 627). Aber dieses Gemälde ist bereits in der von Calau wiedererfundenen Wachsmalerei der Alten hergestellt, einer Technik nach Plinius, die Calau auch in seiner 1769 herausgegebenen Schrift „Ausführlicher Bericht . . ." darlegt. Als Wiedererfinder des „punischen Wachses" hat er auch in der Erinnerung seiner Zeitgenossen eine gewisse Popularität erreicht, nicht als Porzellanhausmaler, der er nebenbei auch war. Uns interessieren hier nur die Arbeiten des Letzteren, von denen drei kleine, teils rechteckige, teils



371. Porzellan-Plättchen mit Salomon, bezeichnet von B. Calau; Berlin 1773. Berlin, Schloßmuseum.

[1] W. Chaffers, Marks and Monograms, S. 470.

[2] Da die Flucht des Königs Stanislaus Leszczynski von Danzig kurz vor das Todesjahr (1738) des Berliner Waffen- und Goldschmiedes Pierre Fromery fällt, könnte man an einen Zusammenhang mit diesem denken; aber die Vornamen stimmen nicht. Die obenerwähnten Emailarbeiten in Berlin sind nur mit dem Familiennamen ohne Vornamen signiert.

[3] Meußels Miscell. art. Inhalts 4 (1780), S. 63, und 23. (1785), S. 319. — Nicolai, Beschreibung der kgl. Residenzstädte Berlin und Potsdam (1786), Anhang S. 136. — Naglers Künstlerlexikon II, S. 281. — Thieme-Becker, Künstlerlexikon V, S. 373f.

runde Biskuit- oder Glasur-Porzellanplättchen aus der kgl. preußischen Kunstkammer (Nr. K. 1284—86) in das Berliner Schloßmuseum kamen, die zum Teil mit „B. Calau" bezeichnet sind. Undatiert ist das männliche Porträt in leuchtendem Purpur-Camayeu, während ein bunter Kopf in Rembrandt-Art 1771 und die Schwarzlot-Darstellung des Salomon, der die Tempelpläne betrachtet (Abb. 371), 1773 datiert sind; ein viertes Rechteckbildchen, wieder mit dem Kopf eines alten Mannes in roter Camayeu-Malerei, hat ein Fayenceplättchen zum Grundmaterial. Irgend etwas Pompejanisches, was man sich bei dem Vorkämpfer für enkaustische Malerei vielleicht vorstellen könnte, enthalten die drei harmlosen Porzellanplättchen nicht.

Daß sich auch der ausgezeichnete Berliner Kupferstecher Daniel Chodowiecki (1726—1801) in seiner Frühzeit unter Anleitung des Augsburgers Elias Haid, der ja auch z. B. für Nymphenburg Porzellan bemalte, mit der Feuermalerei beschäftigte, wissen wir; seit 1743 für das Geschäft seines Onkels A. Ayrer in Berlin tätig, hat er namentlich seit 1754, als er sich mit seinem Bruder Gottfried selbständig gemacht, vorwiegend in Email gemalt, bis ihn die Erfolge seiner Radierungen in den sechziger Jahren ganz der Illustrationskunst zuführten und ihn 1797 zur Stelle eines Akademiedirektors emporkommen ließen. Bezeichnete Porzellandosen sind jedoch von ihm bisher nicht bekannt geworden, dagegen Emaildosen[1], von denen zwei der schönsten, eine Rechteckdose mit türkischen Damen nach französischen Stichen[2] im Berliner Schloßmuseum und eine Rechteckdose mit unter Bäumen ruhenden und badenden Figürchen in einer Uferlandschaft in den Kunstsammlungen des Franziskanerklosters in Danzig[3] bereits bekannt gemacht wurden; eine dritte, besonders schöne, mit „D. Chodowiecki" bezeichnete Rechteckdose mit sehr feinen, bunten Genrefiguren, auf der Innenseite des Deckels eine Dame vor dem Toilettetisch (Abb. 372 u. 373), ist kürzlich in die Sammlung Alfred Wolf in Stuttgart gekommen; sechs Emails von 1757 mit Passionsszenen nach Leclerc befinden sich in der Familie Du Bois-Reymond in Potsdam.

Ob Chodowieckis Bekannter, der ja aus Meißen stammende spätere Gemmenkundige und „Daktyliothek"-Herausgeber Philipp Daniel Lippert (1702—85) auch, wenn auch nur vorübergehend, Porzellan bemalt hat, wissen wir nicht; es wäre aber keineswegs unwahrscheinlich, daß dieser vielgewandte Mann, der als Beutler und Glaser anfing, dann Zeichenmeister in der Meißner Porzellanmanufaktur war und schließ-

[1] Amtliche Berichte der Berliner Museen 1908, S. 229, Abb. 132—35 (Schnorr von Carolsfeld).

[2] E. W. Braun hat im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1908, S. 252ff. nachgewiesen, daß Chodowiecki bei dieser Dose Stiche von Duflos nach Boucher aus dem Werke von Guer „Moers et usages des Tures", 1747, benützt hat, die wieder auf Le Hay „Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant . . .", Paris 1714, zurückgehen.

[3] Abbildung in Hans F. Secker: Die Kunstsammlungen im Franziskanerkloster zu Danzig (Berlin 1917), Bild 22.

lich in Dresden als Antiken-Aufseher der Akademie der Künste starb, sich in seiner letzten Meißner und ersten Dresdner Zeit auch auf diesem Gebiet versucht hätte; Rokokomalereien aber dürfte man von ihm kaum erwarten. —

Schließlich sei noch eine für ihre Zeit besonders charakteristische Persönlichkeit erwähnt, die u. a. auch Porzellan bemalte, der liebenswürdig-harmlose Idyllendichter Salomon Geßner in Zürich (1730—88), der die Dichtkunst immer mehr mit der bildenden Kunst vertauschte[1] und namentlich seit 1756 zahlreiche Radierungen erscheinen ließ. Geßner ist nichts weniger als ein Fabrik-Porzellanmaler[2]; aber nachdem er 1764 Teilhaber an der Züricher Porzellanfabrik von Schoren bei Bendlikon geworden[3], interessiert er sich natürlich besonders für das Aufblühen der Fabrik, an der ja auch der spätere bekannte Kunsthändler Heinrich Füßli 1771—81 als Maler wirkte. Nach Geßners Stichen sind verschiedene Porzellane bemalt, ja auch eine plastische Gruppe von fünf bacchantischen Kindern mit einem Ziegenbock[4] in Zürich gemacht worden, und selbst ein Kuppelofen im Schweizerischen Landesmuseum zeigt Schwarzlotmalereien





372 und 373. Emaildose, bezeichnet von D. Chodowiecki; Berlin um 1760. (Deckel- und Innenansicht.) Stuttgart, Sammlung Alfred Wolf.

[1] Als ihn der Dichter F. v. Matthisson 1787 in Sihlwald besuchte, sagte ihm Geßner: „Ich beschäftige mich nur noch mit Pinsel und Radirnadel, und schier hab' ich den Federkiel zu handhaben verlernt" (Heinrich Döring, F. v. Matthissons Leben, 1833, S. 81).

[2] Gottfried Keller charakterisierte die Porzellane Geßners, von denen er jedes „ein Idyllion, ein Sinngedicht" nennt, „nicht als die Arbeit eines Fabrikmalers, sondern als diejenige eines spielenden Künstlers".

[3] Heinrich Angst: Salomon Geßner und die Zürcher Porzellanfabrik, im „Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1900, S. 269ff.; derselbe: Zürcher Porzellan (Separatabdruck aus der Zeitschrift „Die Schweiz") 1905. — H. Lehmann, Offizieller Führer durch das Schweizer. Landesmuseum, Zürich, 3. Auflage, S. 47.

[4] Radierung im Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums für 1899.

nach Radierungen von Geßner. Aber damit begnügte sich Geßner nicht; er führte auch einige Porzellanmalereien eigenhändig aus, wie einen Tabaktopf, jetzt im Züricher Landesmuseum (Tafel 32), mit drei holländischen Bauernszenen in Graumalerei mit Purpur-Umrahmung, dazwischen dünne, bunte Blumengehänge. Von der süßlich arkadischen Schäferstimmung seiner Idyllen merkt man da nichts; die Ornamente halten an der, auch aus seinen Radierungen bekannten Mischung von Rokoko- und Louis XVI-Stimmung fest; die Signatur dieses Stückes lautet: „Zürich 1765 / S. Geßner pin." — Aber auch Geßner konnte weder die Porzellanmalerei in der Schweiz noch die Züricher Porzellanerzeugung auf die Dauer retten; das Land der Eidgenossen blieb im allgemeinen das, was es früher gewesen, ein Exportgebiet für deutsche und französische Porzellane.

In Wien mag es in der Rokokozeit nicht leicht gewesen sein, sich als Porzellanhausmaler zu betätigen. Zur Zeit du Paquiers gab es zahlreiche Winkelmaler, zu denen auch ein Teil der Fabrikangestellten gehörte. Aber nachdem unter Maria Theresia 1744 die Wiener Porzellanfabrik eine staatliche Anstalt geworden war, hörte das auf, und man konnte gegen die heimliche Hausmalerei recht ungemütlich werden. Dies erfuhr u. a. der „hofbefreyte Emaillefabrikant" Christoph Jünger[1], als er sich 1772 im Gräflich Batthyanischen Garten einen Porzellanbrennofen errichtet hatte und mit dem Dreher Claudius Mayer von der Fabrik daselbst Porzellan herzustellen begann; er wurde zur Nachtzeit überrascht und verhaftet, der Betrieb, der tatsächlich für die Erzeugung, nicht lediglich für die Bemalung von Porzellanen eingerichtet war, abgestellt. Da er aber zum Einschmelzen seiner Emailarbeiten doch einen Muffelofen haben mußte, wird er gewiß trotzdem manche Porzellane nach wie vor bemalt haben. Nur sind diese natürlich nicht signiert, um ihn nicht zu verraten, während mehrere erhaltene Emailarbeiten, wie ein Tête-à-tête der Sammlung Michel und Robellaz in Lyon, seinen Namen tragen[2]; auch ein J. Jünger kommt (1778) mit zwei Cache-pots mit Blumenmedaillons in Sèvres-Art vor. — Auch andere Wiener Emailleure sind zugleich Porzellanmaler, ganz abgesehen vom Hauptmaler der Wiener Fabrik, Philipp Ernst Schindler, der uns auch als Emailleur entgegengetreten ist; Anton Schulz haben wir bereits kennen gelernt, ebenso Josef Brecheisen, der aus Meißen und Kopenhagen 1765 nach Wien zurückkehrt, wie auch „Etner", der 1770 für ein Porträt des verstorbenen Kaisers Franz I. 5 Speciesdukaten erhält; zweifellos ist nämlich in diesem Emailmaler einer der Porzellanmaler Andreas oder Joseph Öttner zu erblicken, die an der Wiener Porzellanfabrik tätig waren, oder jener

---

[1] E. W. Braun in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" (Wien) 1905, S. 390.

[2] Im „Wienerischen Mercantil-Schema" von 1768 (S. 40) wird er als „Christoph Jung" aufgeführt, und zwar wohnt er in Wien „in der Alstergasse bey der kleinen heil. Dreyfaltigkeit".



Zürich. 1765 Tabaktopf in Graumalerei mit Purpurumrahmung, bezeichnet von Salomon Geßner; Zürich 1765.
S Geßner pin
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



mit diesen gewiß zusammenhängende Porzellanvagant und Lehrer des später auch in Wien („auf dem Thury“) als Emailleur tätigen, zuletzt in Regensburg lebenden Johann Willand, nämlich Andreas Öttner, der von Wien 1756 als erster richtiger Feuermaler[1] nach Neudeck-München kam, bald darauf aber zum Theater ging, um kurz nachher wieder als Porzellanmaler an verschiedenen Orten tätig zu sein. Daß die 1768 in Wien neben Jung, Klinger und Willand aufgezählten Emailleure, nämlich Johann Michael Hardt (auf dem Neustift, bei den zwei Kronen), Jakob Matern (in der Rossau) und Johann Weißenböck (auf der Leimgrube, beim roten Krebs) auch Porzellan bemalt haben, wird nicht bezeugt, ist aber sehr wahrscheinlich. — Die beiden Hauptkünstler unter den damaligen Wiener Porträt-, zum Teil auch Emailmalern, nämlich Meytens[2] und Liotard, haben sich unseres Wissens nicht mit Porzellanmalerei beschäftigt. Dagegen müssen doch namentlich um 1780 auch einige Amateure Wiener Porzellan zur Übermalung erhalten haben. Ein solches, nicht gerade künstlerisch hochstehendes Stück ist die Schüssel mit je drei Kostümfiguren auf jeder Seite in der Sammlung von Prof. Dr. Hans Meyer in Prag.



374. Teetasse mit Amateur-Versuch in Blau unter Glasur;
Wien 1781. Wien, Österr. Museum f. K. u. I.

Von einem Emailmaler jener Zeit, der nicht nur in Wien, sondern auch in Prag lebte, sind uns signierte Schmelzmalereien erhalten, desgleichen bezeichnete Miniaturmalereien auf Elfenbein und auf Pergament. Es ist dies Wenzel Chudy[3] aus Dobruschka (auf der Colloredo-Herrschaft Opotschno) in Böhmen, der 1759 an die Wiener Akademie kam. Neben Wasserfarben-Malereien und Emails[4] hat er aber auch Porzellan bemalt,

[1] F. H. Hofmann, Nymphenburg, III, S. 580.

[2] Eine der reizendsten Goldemaildosen mit Porträt und der Signatur „Meitens“ ist im Katalog der Auktion G. v. Gerhardt-Budapest (Berlin, Lepke 1911) Nr. 489 abgebildet.

[3] E. W. Braun in „Kunst und Kunsthandwerk“ 1905, S. 389; Thieme-Becker, Künstler-Lexikon VI, S. 552; E. Leisching, Bildnisminiatur in Österreich (Wien 1907), S. 73, und Ida Köhler in der Zeitschrift „Kunstwanderer“, 1. August 1921, S. 479.

[4] Bezeichnete Arbeiten von Chudy sind u. a. eine Heiligen-Halbfigur auf Pergament, S. Johann von Gott, von 1757 (abgebildet im „Kunstwanderer“ 1921, S. 479), eine Elfenbein-Miniatur (Graf Dunin Borkowsky) in der Sammlung Gottfr. Eißler-Wien, eine andere in der Berliner Miniaturen-Ausstellung von 1906, Nr. 245, ferner in Emailmalerei 2 Porträtbilder von 1759 bei Baronin Exterde-Wien und Dr. A. List-Magdeburg, ein Kruzifix für Papst Clemens VIII. und ein aus der 2. Lanna-Auktion (1911 Nr. 410) stammender Rokoko-Degengriff mit Putten-Medaillons im Prager Kunstgewerblichen Museum und zwei Ovalbilder (2 Putten — Frauenbüste und Erdkugel) der ehemaligen Sammlung Jaffé-Hamburg (Berlin, R. Lepke, Auktion 1905, Nr. 839).

wie die Wiener Rokoko-Dose[1] der Sammlung A. Figdor in Wien von 1758, auf welcher neben zwei fürstlichen Brustbildern Gruppen von spielenden Putten mit Emblemen und Gewinden dargestellt sind (Tafel 33). Angestellter der Wiener Fabrik ist dieser tüchtige Feuermaler nie gewesen.

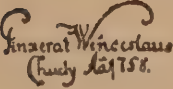
Die feinen, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, namentlich im Riesengebirge auf Gläsern ausgeführten Emailmalereien teils in bunten Farben, teils in Purpur-Camayeu, mitunter auch in Grün, und zwar mit Genreszenen oder Heiligenbildern auf Beinglas oder facettiertem Krystallglas, sind freilich zum Teil auf Porzellan-Anregungen zurückzuführen, aber sicherlich lediglich Arbeiten von Glasmalern, denen kein Porzellan zur Verfügung stand. Das Hauptstück dieser Gruppe ist der schlesische Bonus Pastor-Pokal von 1762 im Prager Kunstgewerblichen Museum.

Gerne hätte ich unter die Rokoko-Hausmaler auch die liebenswürdige, große Kaiserin Maria Theresia aufgenommen, die ja ihr Interesse am Porzellan schon durch die Übernahme der Du Paquierschen Porzellanfabrik in die kaiserliche Regie betätigte. Außerdem ist die Tasse im Österreichischen Museum (Abb. 374), die ihr eine alte Tradition[2] zuschreibt, zwar nicht gerade eine Qualitätsleistung von künstlerischem Rang, aber als Blaumalerei unter Glasur immerhin ein so ziemlich einzig dastehendes Beispiel von Amateurarbeit, die sonst stets nur mit Muffelfarben rechnete. Aber die Sache hat einen kleinen Haken. Bei näherer Betrachtung verwandeln sich die Initialen „M. T." in „M. F. B", so daß eine Beziehung auf der Tasse selbst nicht erkenntlich wäre. Überdies trägt aber dieses Stück auf der Rückseite das Datum „Wienn den 3. Dezember 1781". Es ist daher nicht gerade sehr wahrscheinlich, daß die genannte Kaiserin mehr als ein Jahr nach ihrem Tode († 29. November 1780) sich aus der Kapuzinergruft noch einmal in die Burg oder nach der Rossau bemüht hätte, um zur Rettung des österreichischen Kunsthandwerkes just diese Tasse zu bemalen.

---

[1] Diese Dose, die sich früher im Besitz von C. H. T. Hawkins in London befand, bekam zu Ende des 18. Jahrhunderts eine Louis XVI-Goldmontierung und zum Ersatze eines wohl zerbrochenen Porzellandeckels das Elfenbein-Kleinbildnis einer Dame mit hoher Puderperücke unter Glas. — Die beiden Fürstenbrustbildchen der Bodenfläche werden auf den französischen Dauphin Ludwig und dessen Gemahlin Maria Josepha von Sachsen bezogen, was mir, da die Vermählung 1747 stattfand, in Anbetracht der Jugendlichkeit der Dargestellten nicht wahrscheinlich vorkommt. — Die im Inneren der Dose über der Wiener Balkenschildmarke angebrachte Signatur „Pinxerat Wenceslaus Chudy Ao. 1758" spiegelt sich auf der Abbildung im Goldfutter des Deckels wieder.

[2] Merkwürdigerweise hält Jakob von Falke (Wiener Porzellanfabrik, S. 59, Nr. 1607) daran fest.



Rokoko-Porzellandose, bezeichnet von Wenzel Chudy, Wien 1758.
(Montierung 18. Jahrh. Ende.)
Wien, Sammlung A. Figdor.



11. Gerissene Porzellane des Kanonikus A. O. E. von dem Busch.

Es handelt sich hier nicht um Porzellanmalerei im eigentlichen Wortsinn, sondern um ein Zeichnen auf der Porzellanglasur mittels des Diamanten. Wir haben also einen Einbruch aus dem Gebiete der Glasdekoration in das der Keramik vor uns, die Herübernahme einer Technik, die, nachdem Diamantringe mehr Verbreitung gefunden hatten, mehr zufällig aus dem mit diesen eingeritzten Autogramm entstanden, im 16. Jahrhundert immer weiter um sich greift, ohne einen gewerblichen Umfang von Belang anzunehmen. Im 17. Jahrhundert hatte sich das Reißen mit dem Diamanten auf Glas immer mehr nach Holland verzogen, ohne in Deutschland aufzuhören. Ja noch im 18. Jahrhundert vegetiert diese Technik, von einzelnen Amateuren betrieben, da und dort weiter, obwohl bereits die wirklich einzige reizvolle Abart, das Punktieren mit dem Diamanten auf Glas, das „Stippen", in Holland aufgekommen ist und daselbst rund ein Jahrhundert herrscht.

Während man also in den Niederlanden, namentlich in Rotterdam, Utrecht und Amsterdam, die Technik der Diamantzeichnung in Anlehnung an Punktier-Kupferstiche verbesserte, aber beim Glasmaterial blieb und niemals in die Keramik, etwa in die Delfter Fayence, eingriff, sucht man in Deutschland — wenn auch nur in einem Einzelfall — einen anderen Weg einzuschlagen und überträgt eine Technik, die ihre sehr beschränkten Grenzen hat, auf das gerade zu Höchstleistungen emporgeführte Lieblingsmaterial der Zeit, ohne im geringsten einen Vergleich mit den nächstliegenden und vornehmsten Schmucktechniken des Porzellans, dem plastischen Dekor wie der Malerei nebst Vergoldung aushalten zu können.

Allerdings war dem Diamantreißen auf Porzellan sogar der Schnitt auf Porzellan vorangegangen, also auch eine dem Glasdekor entnommene Verzierungsweise. Dadurch, daß der Erfinder des europäischen Porzellans, nämlich Böttger, diesen Schritt selbst unternahm, wird das Bedenkliche dieses Versuches — viel mehr war es zum Glücke kaum — nicht behoben; die Glasur wird nun einmal dadurch an den betreffenden Stellen zerstört, somit bewußt ein Fehler hervorgerufen. Daß Böttger für sein braunrotes Steinzeug vorzüglich den Schliff, aber auch bis zu einem gewissen Grade den Schnitt verwenden konnte, die er beide der eben herrschenden Verzierungsart des Glases entnahm und dafür schon 1710, vielfach aus dem benachbarten Glasland Böhmen, eine ganze Reihe von Kräften (darunter die Glasschneider Leonhardt, Wander, Brendel sowie zwei Mitglieder der Familie Piltz und drei der Familie Heltzel) heranzog, wäre nicht

auffällig; daß aber von diesen Kräften das Schneiden auch bei echtem Porzellan versucht wurde, ist befremdend, obwohl man sich fast ausschließlich auf braun glasierte Stücke — wie sie noch vielfach in der Dresdner Porzellansammlung, in einzelnen Stücken z. B. auch in den Auktionen J. Paul-Hamburg (1882, Nr. 361) oder von C. v. Schweingel-Dresden (Berlin 1904, Nr. 366), vorkommen — beschränkte, bei denen die Verzierungen, meist Zweiglein mit Vögeln, vertieft weiß auf braunem Grunde erscheinen. Auf weißer Glasur wäre es eine undankbare und wirkungslose Technik gewesen; und mit Schwarz eingerieben wäre der Effekt brutal geworden. Zum Aufsetzen einzelner Glanzlichter auf bereits bemalter Glasur hat man jedoch das Glasschneidezeug bei früherem Porzellan wohlweislich nicht herbeigezogen[1].

Gegenüber dem Schnitt des Porzellans ist das Ritzen oder Reißen der Porzellanglasur mit dem Diamanten eine viel zartere Schmuckübung und verträgt, ja fordert sogar die nachträgliche Schwärzung der geritzten Zeichnung. Aber während das Diamantreißen von Gläsern von verschiedenen Leuten an verschiedenen Orten betrieben worden war, gibt es — soviel wir übersehen können — nur einen Einzigen, der das Porzellan-Reißen, und zwar auch nicht zu Erwerbszwecken, sondern als vornehmer Amateur zu seinem und seiner Freunde Vergnügen, pflegte und sogar darin ganz ohne Nachfolger geblieben ist; das war der Kanonikus August Otto Ernst von dem Busch am Kollegiatstift zum hl. Kreuz in Hildesheim[2], geboren daselbst als Sohn eines fürstlichen Hofrats am 7. April 1704, gestorben in seiner Vaterstadt am 4. Februar 1779.

Der Kanonikus Busch ist nicht der einzige dieses Namens, der sich mit der Porzellandekoration wie mit der Radierung beschäftigte; auf beiden Gebieten hat er im 18. Jahrhundert Namensvettern[3], von denen aber nur einer mit ihm in Beziehung ge-

---

[1] Dies blieb erst der Biedermeierzeit vorbehalten, die unter zahlreichen sonstigen Versuchen auch dies Experiment wagte, wie uns ein Schlaggenwalder Teller von 1836 mit naturalistischer Obstmalerei in der Sammlung von Prof. Dr. Hans Mayer in Prag beweist.

[2] Oberverwaltungsgerichtsrat C. von dem Busch: „Die Radierungen des Kanonikus Busch auf Alt-Meißener Porzellan" in den Monatsberichten über Kunst und Kunstwissenschaft (München, H. Helbing) III, 1903, S. 211 ff.; mit 21 Abbildungen; derselbe in Thieme-Beckers Künstlerlexikon V., S. 280.

[3] Unter den Porzellandekorateuren ist Christian Daniel Busch zu nennen, der aus Meißen nach Wien kommt und daselbst am 9. November 1746 einen Schokoladebecher mit 13 Farbenproben für den Grafen Ph. Kinsky bemalt (jetzt in der Sammlung Karl Mayer in Wien; Abbildung in „Kunst und Kunsthandwerk" 1903, S. 454, und 1904, S. 447; Folnesics, Sammlung K. Mayer, S. 84, Nr. 77), dann in Nymphenburg auftaucht und zuletzt bei der Gründung der Fabrik von Kelsterbach beteiligt ist (Zais in der Bayer. Gewerbezeitung 1896, S. 26). — Als Kupferstecher und Radierer kommen Georg Paul Busch († 1756 in Berlin) und besonders der in Braunschweig 1703 geborene Ludwig Wilhelm Busch in Betracht, der, nach einem Aufenthalt in Holland und England in Hamburg und Hannover ansässig, zuletzt Inspektor der Herzoglich Braunschweigischen Gemäldegalerie in Salzdahlum ist und 1772 stirbt. (Thieme-Becker, Künstlerlexikon V, S. 282.) — Aber auch der holländische Kunststeinmaler Hendrik Busch in Leeuwarden, von dem das Museum seiner Vaterstadt eine signierte Tischplatte von 1707, das Landesmuseum in Kassel eine reiche Tischplatte mit Tieren und Blumen auf schwarzem Grunde, bezeichnet „H. Busch 1715", und gerahmte Wandbilder mit Blumenvasen und Schmetterlingen von 1709 und 1711, ebenfalls in Scagliola-Technik bewahrt, mag hier kurz gestreift werden.

standen zu haben scheint. Vielleicht ist er zu seiner Beschäftigung von einem holländischen Amtsbruder, einem Kanonikus von Antwerpen[1], angeregt worden; aber den Übergang von der Glasradierung zur Porzellanradierung hat er offenbar selbständig und allein unternommen und daran auch mehr Gefallen gefunden, da von ihm ungleich mehr gerissene Porzellane als gerissene Gläser vorhanden sind.

Mit den gerissenen Gläsern hat Busch jedenfalls begonnen. Vom Jahre 1748 rührt das, wie gewöhnlich mit dem vollen Namen „Busch" (niemals Initialen!) bezeichnete Spitzglas im Berliner Schloßmuseum[2] her, wo sich noch eine zweite, undatierte Arbeit von ihm, nämlich von Vögeln und Insekten belebtes Gesträuch auf einem großen venetianisierenden Flügelglas, befindet. Ein großes venetianisierendes Spitzglas mit einem Rankenfries über einem Storch und Adler in einer Landschaft mit der Signatur „Busch 1755" steht im Schloß Babelsberg. Das trichterförmige Kelchglas, das Kommerzienrat Lederer in Hildesheim aus der Prager Lanna-Sammlung[3] erwarb, trägt die Bezeichnung „Busch fec. 1760"; es schlägt am meisten aus der Art heraus, da hier an Stelle der naturalistischen Botanik eine umlaufende stilisierte Pflanzenbordüre tritt, die kleine Vögel einschließt. Ohne Jahresangaben, aber mit Namensunterschrift versehen sind der Becher mit dem Ruinenbild im Britischen Museum von London, das kranke Glas mit der Torruine zwischen von Vögeln belebten Bäumen im Museum von Lüneburg sowie der Becher mit der Fabel vom Kranich und Fuchs in der Sammlung J. Mühsam in Berlin (1908 vorüber-



375. Teetasse, diamantgerissen von Kanonikus A. O. E. von dem Busch; Hildesheim 1748. Hildesheim, Familie von dem Busch.

[1] Garnier, Histoire de la verrerie (Tours 1886; S. 300) erwähnt in der Kollektion John Pinson ein diamantradiertes Glas mit einer Hühnerfamilie nebst Inschrift, das folgende Bezeichnung aus Antwerpen tragen soll: „A. F. A. Schuman, canonicus sanctae Mariae, sculpsit 1757". Ich kann diese Nachricht nicht nachprüfen, da mir nirgends in Holland ein Glas von diesem Schuman begegnet ist, wohl aber in den Museen von Amsterdam, Dordrecht usw. verschiedene gestippte Porträtgläser der Mitte des 18. Jahrhunderts von A. Schouman aus Dordrecht.

[2] Vgl. auch A. von Minutoli „Vorbilder" (Liegnitz 1855) II, 12.

[3] Sammlung A. von Lanna II (Berlin, R. Lepke 1911), Nr. 822; Abrollung der Mantelfläche auf Tafel C.



376. Teller mit Hund, gerissen von Kanonikus v. d. Busch; Hildesheim 1749. London, British Museum. W. Franks Collection.

gehend im Museum zu Münster). Als letzte Arbeiten werden die noch in der Familie von Oberverwaltungsgerichtsrat C. von dem Busch vererbten drei Glasplatten bezeichnet, die einen Esel, einen Ochsen und einen von Hunden verfolgten Hirschen zeigen; die letztgenannte Platte trägt die Jahreszahl 1774. Die unbezeichnete große Glasplatte mit den Alliancewappen von Holland und England in Rokoko-Umrahmung im Museum von Weimar, die A. Pabst[1] fälschlich für eine Arbeit unseres Kanonikus hält, ist jedenfalls holländischen Ursprungs, ebenso — trotz der Signatur „v. d. B." — der viel ältere Roemer mit einem männlichen Brustbild im Blattkranz in der Sammlung J. Mühsam in Berlin. Gerade in Holland wurde ja die Diamantradierung das ganze 17. und noch im 18. Jahrhundert viel mehr gepflegt als in Deutschland, wo dem Busch nur wenig Zeitgenossen Konkurrenz machten, wie etwa der Monogrammist M. C. V. D. H., von dem sich ein geschliffenes Riesengebirgs-Fußschälchen von 1758 mit einzelnen Schnittblumen (Tulpe, Narzisse, mit Schmetterlingen und Spinnen) in der Sammlung O. Eisenmann in Kassel[2] befand, oder „R. G. Cratzberg, 1773", welche Signatur auf einem kleinen, ungeschliffenen Deckelpokal mit einer Baumlandschaft, die der von Busch recht nahesteht, in der Sammlung Pazaurek zu lesen ist. Und merkwürdigerweise hat sich sogar noch ein zweiter deutscher Kanonikus gleichfalls mit dem Diamantreißen seine Mußestunden verkürzt, nämlich der Kanonikus C. A. F. Werther in Cöln, von dem sich ein Kelchglas mit Jagddarstellung und Wappen von 1757 auf Schloß Stolzenfels befindet; es ist aber nicht so flott radiert, wie es die Eigenart von Busch war[3]. —

[1] „Kunstgewerbeblatt" V, 1889, S. 183. — Schon die auf holländischen Stücken immer wiederkehrende Inschrift „Vivat Oranje" würde die deutsche Herkunft ausschließen.

[2] Sammlungen Geheimrat Dr. O. Eisenmann und Prof. Dr. H. Schneider; Cassel, M. Cramer, 1906, Nr. 16, mit kleiner Abbildung auf Tafel I. — Der Katalogtext verzeichnet lediglich die Jahreszahl, während ihm die Buchstabensignatur auf dem facettierten Stengel entgangen ist.

[3] Auch in der Folgezeit sind deutsche gerissene Gläser — gestippte wurden hier überhaupt nie gemacht — seltene Ausnahmen. Erst 1848 begegnen wir wieder einem Mann, der sich, offenbar aber nur vorübergehend, auch mit der Dia-



377. Platte mit Urnendenkmal, gerissen von Kanonikus v. d. Busch; Hildesheim, um 1750.
London, British Museum, W. Franks Collection.

Das nicht sehr große Darstellungsgebiet seiner Gläser hat nun der Hildesheimer Kanonikus — jedoch ohne hier unseres Wissens Nachfolger zu finden — ebenfalls schon von 1748 an auch auf Porzellan übertragen. Im altererbten Familienbesitz, namentlich bei den Nachkommen des Geheimen Oberjustizrates von dem Busch, früher in Lüneburg, dann in Hildesheim, oder auch des Majors von dem Busch in Bautzen wie auch in verschiedenen öffentlichen und privaten Sammlungen haben sich noch sehr zahlreiche, vom Kanonikus Busch radierte Porzellane erhalten, die sich über einen Zeitraum von 1748 bis 1775 erstrecken und uns über seine Manier besser unterrichten als die Gläser. Die Teetasse mit dem schlichten Eichenlaubrändchen bzw. den von Insekten umschwirrten Disteln von 1748 im Hildesheimer Familienbesitz (Abb. 375) eröffnet den Reigen. Gerade die auch sonst beliebten Disteln bringen die etwas zitterige, durch die Technik auf dem glatten Glasurgrund leicht erklärliche Eigenart bereits zum Ausdruck; daher kommen auch die dünnen Zweiglein der Bäume und Sträucher, die zerbröckelnden Ruinen statt einer noch gesunden Architektur, daher auch in der Linienführung wie in der Schattengebung die zahllosen Kleinstrichelungen statt der festen Umrisse, daher aber auch die Wahl der immer wiederkehrenden behaarten oder befiederten Tiere, die sich in dieser Technik leichter wiedergeben lassen als menschliche Figuren, obwohl Busch auch diesen nicht ganz aus dem Wege geht. Dies sehen wir schon an dem Rechteck-Brustbild einer alten Frau in Rembrandt-Art mit der Bezeichnung „Busch, 1749“, das auf irgend einem Scherben eines zerbrochenen Porzellantellers geritzt ist und sich (in einem nicht viel jüngeren wilden Rokokorähmchen) im Berliner Schloßmuseum befindet. Es muß also dem Kanonikus zu Anfang noch sehr schwer ge-

mantradierung befaßt, nämlich dem Wiener Graveur Mines, von dem das Technische Museum in Wien einen schlichten Becher mit der Darstellung eines Jägers besitzt. Dagegen hat sich, etwa zwischen 1875 bis 1890, ein Hamburger namens Zeuge diesem Gebiet zugewendet und zahlreiche Gläser namentlich mit Tierstücken in holländischer Art gerissen und schwarz ausgerieben, von denen das Hauptstück in das Musée des arts décoratifs nach Paris kam.



378. Rokokotasse mit Vogel, gerissen von Kanonikus v. d. Busch; Hildesheim, um 1760. London, British Museum, W. Franks Collection.

wesen sein, sich für seine Radierungen das Porzellanmaterial zu verschaffen, was uns auch die verschiedenen fehlerhaften und im Brande verzogenen Ausschußporzellane bestätigen, die er in der Folgezeit dekoriert hat.

Und doch wird uns berichtet, daß schon 1750 sehr zahlreiche von Busch mit dem Diamanten radierte Porzellane auf dem ehemaligen braunschweigischen Schlosse Salzdahl (Salzdahlum) bei Wolfenbüttel vorhanden waren[1], die unser Kanonikus, ein Nachkomme braunschweigischer Obersten und Hauptleute, für den Herzog Karl I. (1735—80), der ihm offenbar das Meißner Porzellan dazu zur Verfügung gestellt hatte, ausführte und die neben der berühmten Gemäldegalerie dieses Schlosses als eine neue Sehenswürdigkeit vermerkt werden, allerdings aber noch zu Lebzeiten von Busch, nämlich 1767, in London versteigert worden sind. Ein Teeservice mit Darstellungen einer Reiherbeize und gerahmte Platten nach Rembrandt werden dabei besonders erwähnt. Diese Stücke scheinen nicht mehr vorhanden zu sein; dagegen haben sich in England noch verschiedene Porzellanradierungen von Busch erhalten, darunter allein fünf in der Bethnal-Green-Sammlung des Britischen Museums in London[2], darunter auch ein Teller, der außer dem Namen noch das Jahr 1749 aufweist und im Spiegel unter einem Baum einen Hund zeigt, der Schmetterlingen nachspringt (Abb. 376). Nicht weniger charakteristisch ist die undatierte elliptische Platte mit dem Urnendenkmal (Abb. 377), wogegen die Rokoko-Kaffeetasse ebenda (Abb. 378) dem dargestellten Vogel eine für Busch sehr kühne Rocaille zum Postament gibt. —

[1] C. von dem Busch a. a. O., S. 211 ff., beruft sich auf Johann Bernoullis Reisebeschreibungen, Jahrgang 1782, VI, S. 3, 44 und 45, wie auf Chaffers Marks and Monograms, London 1897, S. 489. — Als Vermittler könnte vielleicht jener offenbar aus derselben Braunschweigischen Familie herstammende Maler und Radierer Ludwig Wilhelm Busch in Betracht kommen, der nach seiner Rückkehr aus Holland und England auch in der Art Rembrandts radierte und in jenen Zeiten Inspektor der Gemäldegalerie in Salzdahlum war.

[2] W. Franks: Bethnal Green Branch Museum, Catalogue (London 1896), Nr. 125—129 und Marke Fig. 25 auf Tafel III.



379. Platte mit St. Hieronymus, gerissen von Kanonikus v. d. Busch; Hildesheim 1754—55. Hildesheim, Familie v. d. Busch.

Aus dem Jahre 1750 haben sich u. a. zwei große Doppelhenkelbecher erhalten, einer mit einem Truthahn und einem Hund in der Dresdner Porzellansammlung und einer mit einem sitzenden Hund und einem krähenden Hahn in der ehemaligen Sammlung G. v. Gerhardt-Budapest[1], beide mit Namen und Jahr. Eine Rokokoterrine mit gerissenen Vögeln, Schmetterlingen und anderen Insekten mit der Signatur „Busch 1752" läßt sich durch drei Auktionen[2] verfolgen, während eine bezeichnete Kaffeekanne aus demselben Jahre mit einer liegenden und einer stehenden Kuh und einem Hund nebst Distelstauden im Hamburgischen Museum[3] steht. — Zwei Jahre später, 1754, ist die Viereckplatte mit der Ruinendarstellung datiert, die aus der Sammlung M. Rosenheim-London[4] in das Victoria and Albert-Museum von London gekommen ist; die Angabe 1754—55 trägt ferner die elliptische, gezackte Platte im Hildesheimer Familienbesitz nebst der Bezeichnung „Busch chanoine", da hier ein Heiliger dargestellt wird, nämlich St. Hieronymus mit dem Löwen, der freilich wie ein Pudel aussieht (Abb. 379); die Umgebung bildet die übliche Ruinenarchitektur mit Urne und Baum, nur ist alles viel üppiger, als dies sonst der Fall ist; an diesem Stück, das als das reichste zu gelten hat, hat wohl Busch auch am längsten, natürlich mit Zwischenpausen, gearbeitet, was auch in der Datierung zum Ausdrucke kommen soll.

---

[1] Sammlung G. von Gerhardt-Budapest I (Berlin, R. Lepke 1911), Nr. 234, mit guter Katalogabbildung auf Tafel 41.

[2] Auktion Nelles und Neuen-Hünegg (Köln, Heberle 1895), Nr. 7; Auktion E. Habich, Kassel 1901, Nr. 667, und 1354. Auktion von R. Lepke in Berlin 1903, Nr. 293; in keinem dieser drei Kataloge aber ist die Terrine abgebildet, nur ausführlich beschrieben.

[3] Justus Brinckmann: Führer durch das Hamburgische Museum, S. 456 (ohne Abbildung).

[4] Sammlung Rosenheim-London; Versteigerung 1923 bei Sotheby, Wilkinson & Hodge, Nr. 105; ohne Katalogabbildung.



380. Teebüchse,
gerissen von Kanonikus v. d. Busch;
Hildesheim 1756.
Hildesheim, Familie v. d. Busch.

Eine ungleich schlichtere Ruinendarstellung zwischen den stereotypen Bäumen mit Vögeln und den kleinen Insekten und Blättchen auf dem Rande ist auf einem — ausnahmsweise nicht Meißner — Teller im Berliner Schloßmuseum von 1754[1] zu sehen, wohin er aus der Sammlung Darmstädter gelangte; dessen Berliner Privatsammlung besitzt aber noch eine bezeichnete Landschaftsdarstellung von 1756 auf einem Teller von Ausschußporzellan. Aus diesem Jahre stammt auch eine Teebüchse mit einem ähnlichen Ruinentorbogen (Abb. 380) wie auf dem Teller von 1754. — Zu den besten, nämlich figuralen Radierungen von Busch zählen aber der Teller mit Amor als Sieger (Liebe macht blind[2]) von 1757 (Abb. 381), der noch ein Gegenstück (die Liebe macht taub) hat, die größere Kaffeekanne mit Hirt und Hirtin von 1758 sowie die kleinere Kaffeekanne mit dem sitzenden, schalmeiblasenden Hirten (Abb. 382), auf der Rückseite mit einer Urne mit der Inschrift „Amicus fidus protectio fortis" von 1760, alle ebenfalls noch im Hildesheimer Familienbesitz, wo sich aus der gleichen Zeit aber auch einfachere Arbeiten, wie die Rokoko-Kaffeetasse mit dem Wiedehopf, auch von 1760, erhalten haben. Auch sonstige bezeichnete Arbeiten aus den folgenden Jahren sind wieder schlichter, so der Gotzkowsky-Teller mit dem Storch und den Insekten von 1762 in der ehemaligen Sammlung von Lanna in Prag[3], dem ein anderer, ebenfalls signierter, aber nicht datierter Gotzkowsky-Teller mit einem Jagdhund in der Dresdner Porzellansammlung gegenübersteht, ferner der Ausschuß-Reliefteller mit einem Baum nebst Vögeln von 1763 in der ehemaligen Sammlung Curt von Schweingel in Dresden (Auktion 1904, Nr. 253) oder der Brühlsche Reliefrandteller, wieder mit einem Ruinentor, ebenfalls von 1763[4], der aus der ehemaligen Sammlung von Geheimrat O. Eisenmann in Kassel in das Kunstgewerbemuseum von Köln gekommen ist. Ohne Signatur, aber jedenfalls auch von Busch sind z. B. eine kleine Stock-

[1] Abbildung im Berliner Museums-Handbuch: Porzellan von A. Brüning, Bearbeitung von L. Schnorr von Carolsfeld, Berlin 1914, S. 238.

[2] Bei der nahen Verwandtschaft, die diese Darstellung mit der linken Seite der Radierung von Annibale Carracci von 1599 (vgl. u. a. Eduard Fuchs, Sittengeschichte I Erg. Bd., S. 319, Abb. 248; daselbst falsch datiert) hat, wäre auch eine andere Deutung möglich.

[3] Abbildung im Auktionskatalog A. v. Lanna II (Berlin 1911), Nr. 1093 auf Tafel 86.

[4] Abbildung im Auktionskatalog Eisenmann-Schneider, Kassel 1906, Nr. 344 auf Tafel V.

krücke mit einem Schäfer bei einem Wegkreuz in der Sammlung Dr. von Ostermann in München oder eine Teebüchse mit Blumen und Vögeln im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum[1], wogegen andere Stücke wohl den Namen Busch, aber keine Jahreszahl tragen, wie der Teller mit der Baumlandschaft mit Vögeln im Prager Kunstgewerblichen Museum, der einen besonders störenden Ausschußriß in der Mitte aufweist, den der Dekor vergeblich ganz zu decken bestrebt ist, oder die Schüssel mit der grasenden Kuh in der Sammlung Dr. von Dallwitz in Berlin.



381. Teller
mit „Amor macht blind", gerissen von Kanonikus v. d. Busch; Hildesheim 1757. Hildesheim, Familie v. d. Busch.

Ausnahmsweise lesen wir dagegen auch eine ausführlichere Signatur, wie auf einem Milchkännchen, das sich noch im Hildesheimer Familienbesitz befindet, nämlich „Busch fecit Himmelthuer 1768"; es ist damit der in der Nähe von Hildesheim liegende Sommersitz des Kanonikus gemeint, wo er seine Liebhaberei fortzusetzen pflegte. — Die letzte bezeichnete Porzellanradierung von Busch, ebenfalls noch im Familienbesitz, ist ein Tablett mit einer Landschaft vom Jahre 1775.

Auch wenn Kanonikus Busch von Meißen, auf dessen Porzellan fast alle seine Arbeiten ausgeführt sind, tatsächlich bequem und nur gutes Rohmaterial[2] erhalten hätte, was jedoch nicht im geringsten der Fall ist, wäre es unverständlich, daß er anderes Porzellan grundsätzlich hätte ausschließen sollen. Tatsächlich finden wir auch Fürstenberger Porzellane von ihm dekoriert, wie zwei Teller mit durchbrochenem Rande, und zwar mit zwei Kühen und einem Schaf im Berliner Schloßmuseum, sowie aber-

---

[1] Abbildung im Katalog der Auktion Minnigerode-Allerburg I (Berlin, R. Lepke 1917), Nr. 1540, wo sie sich früher befand.

[2] Wirklich ganz tadelloses Meißner Porzellan hat Busch nur selten bekommen; entweder sind es die ältesten Ladenhüter, wie eine von ihm 1766 mit Insekten bzw. einer Ruinenarchitektur geschmückte schlanke Bechertasse mit einem Reliefkranz von schmalen Kelchblättern (vgl. Monatsbericht über Kunst und Kunstwissenschaft III, 1903, S. 218, Abb. 13), die bis in die Böttgerzeit zurückgeht, also rund ein halbes Jahrhundert alt war, oder es sind mitunter gleichzeitige Porzellane, sogar aus der Punktzeit (1763—74), aber dann gewöhnlich mit mehr oder weniger störenden Fehlern, ja nicht selten im Brande vollständig verzogene und verbogene Geschirre. In dieser Hinsicht teilte der Kanonikus Busch nur das Schicksal sehr vieler Hausmaler, die auch nehmen mußten, was sie gerade bekamen.



382. Kaffeekanne
mit Hirten, gerissen von Kanonikus v. d. Busch; Hildesheim 1760. Hildesheim, Familie v. d. Busch.

mals mit zwei Kühen im Kaiser-Wilhelm-Museum von Crefeld; sie sind allerdings nicht signiert, doch ist ja die Beziehung von Busch zum Gründer der Fürstenberger Fabrik, dem Herzog Karl I. von Braunschweig, schon durch die vorausgegangenen Porzellan-Radierungen für das Schloß Salzdahlum beglaubigt, so daß es geradezu wundernehmen muß, daß wir nach der Begründung der braunschweigischen Manufaktur (1753) nicht viel mehr Stücke von Braunschweig, von wo die Familie Busch ja stammt, durch den Kanonikus bearbeitet finden. Vielleicht gehören aber auch einzelne unbezeichnete Stücke, wie der erwähnte Teller von 1754 mit seiner schweren, durchscheinenden Masse im Berliner Schloßmuseum, noch zu den Fürstenberger Versuchsstücken. Man könnte auch annehmen, daß eine spätere Geringschätzung der von Busch ja schon vor 1750 radierten Porzellane, die schließlich zu deren Veräußerung führte, eine Verstimmung gegenüber Braunschweig herbeigeführt habe, worüber aber alle urkundlichen Belege fehlen.

Über die Porzellanradierungen von Busch, die in der Geschichte der Keramik eine ganz alleinstehende Episode bilden, mag man verschiedener Meinung sein. Daß das Diamantreißen die Glasur zerstört, ist keine Frage. Auch das Einreiben der radierten Zeichnung mit Lampenruß oder Tusche ist ein problematischer Behelf; gerade bei den am saubersten gehaltenen, derartigen Porzellanen wird naturgemäß die Schwärze durch das wiederholte Waschen beseitigt, so daß die Zeichnung fast unkenntlich wird. Und doch haben die anspruchslosen Liebhaberarbeiten des Hildesheimer Kanonikus trotz ihrer Begrenztheit auf ein kleines Stoffgebiet und den damit verbundenen Wiederholungen derselben Motive in der Dekorverteilung und namentlich in der überaus zarten, sorgfältig-liebevollen Ausführung so viel Sympathisches, daß wir diese reizvollen Amateurstückchen einer unbeirrt von Modeströmungen und unaufdringlich ihren Weg gehenden Persönlichkeit nicht gerne missen möchten.

12. Die Nachblüte der Porzellan-Hausmalerei seit der Empirezeit.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verschiebt sich das Bild vollkommen. Das Porzellan ist keine Seltenheit mehr. Die vielen neuerstandenen Fabriken, darunter auch die verschiedenen Gründungen in Thüringen, versorgen gewerbliche Porzellanmaler wie auch Amateure und Dilettanten vollauf mit Rohmaterial, und zwar sowohl mit Porzellan als auch mit Farben. Selbst die angesehensten alten Manufakturen haben den doch erfolglosen Kampf mit den Hausmalern aufgegeben; ja sie gestatten sogar mitunter ihren eigenen, besten Malern, um sie sich zu erhalten, geradezu die Ausübung der Malerei in den Feierstunden, wie man dies namentlich in Wien verfolgen kann. Wo noch ein Kampf zwischen den Fabriken und den „Winkelmalern" geführt wird, wie etwa in Thüringen, fällt die Entscheidung zugunsten der selbständigen Hausmaler aus, die in ihrem Gewerbe behördlich konzessioniert, anderwärts auch als freie Künstler anerkannt werden.

Tatsächlich nimmt denn auch das technische Können seit der Empirezeit einen ganz bedeutenden Aufschwung, der von Sèvres ausgegangen war und bald in der Wiener Manufaktur zu noch höherer Vollendung emporgeführt wurde. Der Wetteifer mit dem Ölgemälde auf großen Vasen, Tellern wie auch auf selbständigen Bildplatten spornt zu Spitzenleistungen an, die, überall durch besondere Zeichenschulen oder Schulung an Kunstakademien vorbereitet und gefördert, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts viel mehr als bei der gleichzeitigen Glasmalerei in korrekter Zeichnung und fein abgestufter Farbengebung — in immer sklavischerer Anlehnung an jedes Vorbild aus der Natur wie aus der „hohen" Kunst — nach der technischen Seite kaum noch einen Wunsch offen lassen.

Zahlreiche Porzellanfabriken, die den verschiedenen kleinen Landesherren oder anderen Gründern den erhofften materiellen Gewinn nicht gebracht hatten, waren wieder eingegangen, und die Steinguterzeugung nach englischem Vorbild hatte wohl für Dreher und Former, aber keineswegs für Maler Bedarf, so daß sehr viele derselben, und gerade die besseren, vielfach brotlos wurden. Diese ließen sich nun an den verschiedensten Orten als selbständige Porzellanmaler nieder, namentlich in allen Kur- und Badeorten, wo Reiseandenken aller Art einen immer lebhafteren Absatz fanden, oder in den Hochschulstädten, wo die Dedikationsartikel einen ungeahnten Aufschwung nahmen. Im Vordergrunde stehen neben Bildplatten, die aber nur seltener und erst später auch zu

Porträtbildnissen herangezogen werden, namentlich die singulären Geschenktassen, die im Gegensatz zu den gewöhnlich schlichter gehaltenen ganzen Servicen vielfach den reichsten Schmuck erhalten: Figurales, Silhouetten, Porträts, Panoramen, Monogramme, bedeutungsvolle Blumen oder aus solchen gebildete Akrosticha, natürlich auch Ornamente aller Art. Gemalte Porzellan-Medaillons dienen nun nicht nur als Dosendeckel, sondern auch als Ein- und Auflagen von Kassetten, Briefbeschwerern, Portefeuilles u. dgl., auch für Broschen, die dadurch eine auffallende Größe erhalten, oder für Bierglasdeckel. Ein Haupterzeugnis der Porzellanhausmaler aber, namentlich seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts, wird der bemalte Pfeifenkopf, zumal das Tabakrauchen, durch die Studentenkreise begünstigt, allmählich gesellschaftsfähig wird und das Tabakschnupfen zu verdrängen beginnt. Aber der Zug der Biedermeierzeit zur inhaltlichen und formellen Süßlichkeit wird der Porzellanmalerei, die ihr darin besonders entgegenkommt, gefährlich; an Stelle der frischen Grazie, die noch das Rokoko ausgezeichnet hatte, tritt eine weiche Empfindsamkeit und geleckte Temperamentlosigkeit, die bald auch zu einem Schema erstarren, dessen Kennzeichen gewöhnlich brave und liebenswürdige Langeweile ist. Aber noch entschädigt uns dafür eine meist überaus sorgfältige Ausführung wie eine lebhafte Farbengebung an mancher Arbeit, die uns sonst kalt ließe. Als aber im Wettbewerb mit dem billigen Steingut auch in der Porzellandekoration der Umdruck von der Kupferplatte die sympathischste Eigenschaft der Biedermeierei, die liebevolle Versenkung in die Arbeit, allmählich abdrosselt, hört die Gemütlichkeit auf. Wie sollte man auch biedermännischen Idealismus ernst nehmen, wenn uns gleichzeitig bereits die Fratze nüchterner Geschäftsabsicht entgegengrinst! — Die Signaturen werden immer häufiger, aber die Werke, die sie bezeichnen, sind oft ganz uninteressant, so daß sie ebensogut hätten anonym bleiben können. Die Namen beliebiger Amateure[1] festzuhalten und in die Kunstgeschichte einzuführen, hat wenig Zweck. Einige dieser Amateure nehmen allerdings eine besondere soziale Stellung ein, wodurch die Porzellanmalerei gesellschaftlich, wenn auch nicht gerade künstlerisch, außergewöhnlich gehoben wird. Dies ist z. B. der Fall in

WÜRTTEMBERG.

Bisher spielte die Porzellan-Hausmalerei hier überhaupt keine Rolle. Dies ändert sich, seitdem die regierende Königin Charlotte Augusta Mathilde (1766—1828)[2], die

---

[1] Kunsteifrigen Amateuren wird ihre Betätigung auch in der Porzellanmalerei noch dadurch erleichtert, daß im 19. Jahrhundert zu diesem Zwecke verschiedene Anweisungen und Lehrbücher erschienen. Zu den früheren Veröffentlichungen dieser Art zählt z. B. das „Handbuch der Porzellanmalerei oder gründlicher Unterricht im Porträtieren und Landschaftsmalen auf Porzellan" von K. Rottlinger, Quedlinburg, 1835.

[2] Diese Fürstin läßt sich auch als Porzellanmalerin porträtieren, wie das Ölgemälde von F. Stirnbrand (Blech, 28×34 cm) in der Wiener Dorotheum-Auktion vom 18. März 1912, Nr. 189, bezeugt.

Tochter des englischen Königs Georgs III. und seit 1797 zweite Gemahlin des Herzogs, späteren Kurfürsten und Königs Friedrichs I. von Württemberg, nicht nur nebenbei, sondern in erstaunlicher Fruchtbarkeit offenbar als Lieblingsbeschäftigung zahllose Kupferstiche, gewöhnlich holländische Tierstücke in landschaftlicher Umgebung, seltener auch Blumenstücke und anderes in zarter Kupferstichmanier durchwegs in Schwarzlot-Ausführung meist auf runde und viereckige Porzellanplatten übertrug[1]. Diese, in der Regel rückseitig mit dem aus den großen lateinischen Kursivbuchstaben *C. A. M.* gebildeten Monogramm signierten Platten und Plättchen sind entweder selbständig gerahmte Bildchen, wie die querelliptische Platte mit den zwei Kühen und drei Schafen von 1814 oder das Rechteckbildchen mit den drei Ziegen von 1821 im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum oder die querelliptische Platte mit den Fasanen in der Sammlung Carl Baer in Mannheim, oder noch häufiger Einlagen in Mahagoni-Kassetten, wie im Kunstgewerbemuseum von Köln oder im Schloß Pawlosk bei Petersburg, wohin solche Stücke, u. a. auch ein Album, wieder mit einem Hirschmedaillon in



383. Sekretär mit Porzellaneinlagen in Schwarzlotmalerei von der Königin Charlotte Auguste Mathilde von Württemberg; Stuttgart, um 1810—20. Stuttgart, Schloßmuseum.

[1] Ein Gegenstück zu ihr bildet die Fürstin von Greiz, ebenfalls eine englische Prinzessin, die zur selben Zeit Kupferstiche nachzeichnet, allerdings nicht auf Porzellan, sondern als Federzeichnungen auf Papier. — Auch die Königin von Sachsen Karoline († 1832), eine geborene österreichische Erzherzogin, beschäftigt sich damals mit Kupferstichen, indem sie selbst radiert, und zwar auch vornehmlich bukolische Stoffe, also ähnliche Darstellungen, wie sie von der württembergischen Königin auf Porzellan gemalt werden.

gleicher Art, als Geschenke an die Schwägerin der Malerin, die russische Kaiserin-Witwe, gekommen sein werden. Größere Platten wurden auch als Füllungen von Schränken, Schreibtischen und anderen Möbeln aus Mahagoniholz verwendet, von denen sich verschiedene in den Schlössern des württembergischen Königshauses, z. B. in dem dieser Königin gewidmeten Zimmer des Stuttgarter Schloßmuseums (Abb. 383), erhalten haben[1]. Aber auch Geschirre wurden in derselben Weise mit Tierstücken in schwarzer Kupferstichmanier bemalt und meist auch mit dem Goldmonogramm signiert, wie z. B. 32 Teller von 1812—16 der ehemals königlichen Silberkammer, nun im Stuttgarter Schloßmuseum, oder drei Kaminvasen mit antikisierenden Köpfen von 1815 ebenda[2], oder Tassen von 1813 aus dem Besitz des letzten Königs[3]. Das allen diesen Malereien zugrundeliegende Porzellan stammt natürlich aus Ludwigsburg, stand jedoch nicht nur der gekrönten Malerin bequem zur Verfügung, sondern nicht weniger auch anderen Kräften, die sich mit der Porzellanmalerei erwerbsmäßig oder zum Vergnügen befaßten.

In Stuttgart findet sich in früherer Zeit kein Porzellanmaler in den Kirchenbüchern[4] verzeichnet, höchstens ein Emailleur Joh. Martin Schönhard, der in den Jahren 1758 und 1763 erwähnt wird. Der Porzellanmaler Joh. Jakob Groth, dessen Witwe 1786 in Stuttgart stirbt, dürfte noch in Ludwigsburg tätig gewesen sein. Der erste Ludwigsburger Porzellanmaler, der schon 1776 nach Stuttgart übersiedelte, als mit der Verlegung der Residenz Ludwigsburg in die jetzige Landeshauptstadt eine größere Stockung im Betrieb von Ludwigsburg eintrat, war Joh. Friedrich Steinkopf (1737 bis 1825); daß er aber als Zeichenlehrer am Gymnasium illustre und als Ölmaler namentlich von Pferden auch die Porzellanmalerei weiter betrieben hätte, darüber fehlt uns jede Kunde. Und der bei einer weiteren Einschränkung überflüssig gewordene Maler und Schwiegersohn des damaligen Direktors Ringler, Joh. Jakob Schwebach („Svebac", „Fontaine"), geht aber 1788 nicht nach Stuttgart, sondern nach Frankreich[5]. — Noch einmal war unter dem Kurfürsten und König Friedrich in dessen Sommerresidenz Ludwigsburg eine kurze Nachblüte der Porzellanfabrik besonders unter A. Isopi beschieden; gleich darauf erfolgte aber die Verpachtung und 1824 die Auflösung. Der letzte artistische Leiter und Isopi-Schüler Joseph Sauterleute aus Weingarten (1796—1843) wendet sich

---

[1] Hermann Schmitz: Deutsche Möbel des Klassizismus (Stuttgart 1923), Tafel 145 und 154.

[2] Die Goldornamente, die die Kopf-Medaillons umgeben, dürften in der Ludwigsburger Porzellanmanufaktur, die wohl das Einbrennen für diese Hausmalerin bereitwilligst selbst besorgte, ausgeführt worden sein.

[3] Wiener Kongreß-Ausstellung, Wien, Österr. Museum, 1896, Nr. 226 und 227.

[4] Die Kirchenbücher und Adreßbücher von Stuttgart und einigen anderen Städten hat Dr. H. H. Josten auf der Suche nach Goldschmieden auch nach dieser Richtung durchgesehen und mir verschiedene Daten zur Verfügung gestellt.

[5] Ein Sèvres-Teller mit einem Reitergefecht mit der Signatur „Swebach 1800" in der Auktion E. Habich, Kassel 1901, Nr. 692.

nach Nürnberg, wo er in der neubelebten Tafelglasmalerei ein dankbareres Betätigungsfeld findet und wo er auch stirbt. Albrecht Walcher (1765—1844) läßt sich in Stuttgart nieder, während sein bedeutenderer Neffe George Walcher bis zu seinem Tode 1862 in Ludwigsburg bleibt. Andere 1824 entlassene Porzellanmaler, meist ehemalige Schüler des Ludwigsburger Kunstinstitutes, also Isopis, suchen in Stuttgart einen neuen Wirkungskreis und werden daselbst selbständige Porzellanmaler, so Ferdinand Bäuerle (Bäuerlen), der schon am 10. Juni 1829 im 29. Lebensjahre stirbt, Eberhard Ludwig Gayler (Gailer), der zwischen 1829 und 1841 in der Holzstraße wohnt, und Gottlieb Frank, den wir ebenfalls noch 1841 in der Hauptstätterstraße 73 finden.

Bekannter als die letztgenannten ist schon durch seine vielen signierten Arbeiten der Stuttgarter Porzellanmaler Anton Tronner (Troner, auch „Drunner" geschrieben); er wurde am 12. April 1792 in Regensburg geboren und läßt sich seit 1813[1] als „Kunstmaler bei der k. Porzellanfabrik" und als Vergolder derselben in Ludwigsburg nachweisen, wo er sich auch am 21. August 1815 verheiratet und bis 1824 sechs Kinder taufen läßt; dann finden wir ihn in Stuttgart, und zwar in der Karlsstraße Nr. B. 144 (11); er stirbt auch in Stuttgart am 1. Dezember 1850. — Ein großer Meister ist Tronner nicht; für seine zylindrischen Panoramentassen, die die häufigsten seiner Arbeiten bilden, hat er sich ein allgemeines Schema zurechtgelegt, das er mit jeder gegebenen Vorlage verbindet, ob es sich nun um Stuttgart oder Ellwangen (Sammlung Pazaurek), Wiblingen (bei Baron Friedrich Gaisberg-Schöckingen), Ochsenhausen (bei Regierungsdirektor Seitz in Stuttgart), Schloß Taxis (Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum) oder andere Prospekte handelt; immer ist es eine recht vereinfachte Ansicht der betreffenden Gegend in bunten Farben ohne eigenartige Stimmungen, nicht zu vergleichen mit den gleichzeitigen reizvollen Gläsern von Anton Kothgasser in Wien, in einem schlichten, goldenen Rechteckrahmen, der mitunter auch ein einfaches radiertes Spiralrankenmuster aufweist; und auf der Bodenfläche der Obertasse steht gewöhnlich in Gold „Tronner / Stuttgart" oder „Tronner à Stuttgart". Seltener sind die über solche landläufige Reiseandenken herausragenden Arbeiten, die für besondere Zwecke an bestimmte Ereignisse anknüpfen und dann sorgfältiger ausgeführt sind, wie die Tasse mit der ehemaligen Stammburg Wirtemberg zum 16. August 1826 mit den zehn Namen im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum[2]

---

[1] Die Angabe „Nürnberg" und „1814" von Berthold Pfeiffer in O. Wanner-Brandts Album von Alt-Ludwigsburg, S. 20, wird durch das Ludwigsburger Kirchenregister, das ihn schon am 15. März 1813 als Paten nennt, wie durch das katholische Kirchenregister von Stuttgart I, 416 richtiggestellt.

[2] Abbildung im Jahresbericht des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums für 1916—21, S. 23. — Diese Tasse besitzt noch ein übereinstimmendes, gleichzeitiges Gegenstück, das ebenfalls im Münchner Handel (Gebrüder Einstein) aufgetaucht war. — Die Namen deuten auf ehemals in Ludwigsburg lebende Personen. Auch „Mieg", der uns später in Böhmen begegnet, ist daselbst nachweisbar; ein Oberregierungsrat und Oberamtmann von Mieg lebte in Ludwigsburg, und dessen

(Abb. 384), wo sich noch eine Jasminvase mit dem Gedächtnismonument für ein fürstliches Kind Wilhelm Friedrich von 1832 befindet. Wenn sich Tronner an Figurales heranwagt, so wird es schlimm; dies bestätigt u. a. eine Empirevase mit dem Kopfe Mozarts im Stuttgarter Schloßmuseum (Depot); aber gerade auf dieses Stück scheint der Maler besonders stolz gewesen zu sein, da er sich hier ganz ausführlich verewigte: „Tronner / peintre au porcellaine / à Stuttgart / B. Nr. 144“. Es kommen auch von Tronner staffierte und signierte Porzellanfiguren vor, wie die bekannte russische Wasserträgerin von Ludwigsburg[1]; aber diese Arbeiten sind noch weniger Kunstwerke von Belang.

Aber Tronner hatte in Stuttgart verschiedene, zum Teil bessere Konkurrenten, die nur deswegen weniger greifbar sind, weil sie ihre Malereien nicht signierten. Schon Ludovika Simanowitz (geb. 21. Februar 1759 in Schorndorf, gestorben 2. September 1827 in Stuttgart) soll sich auch als Porzellanmalerin versucht haben, ebenso Joh. Baptist Wetzel (geb. 23. Juni 1817 in Bissingen, gestorben 13. September 1872 in Stuttgart), der mir jedoch nur aus signierten Glasgemälden bekannt ist. Der Übertritt von der Porzellanmalerei zu der damals aussichtsvolleren Glasmalerei ist ja gerade seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts durchaus nichts Ungewöhnliches. — Der Stuttgarter Porzellanmaler Joh. Jakob Ernst Wagner läßt sich hier zwischen 1827, dem Jahre seiner Eheschließung, bis 1841 verfolgen; er wohnte früher in der Eßlingerstraße D. 102, zuletzt in der Schulstraße 17; wie dieser Wagner mit jenem „L. Wagner 1841“ zusammenhängt, von dem sich eine Porzellanminiatur des Freiherrn von Göler in Uniform in der Sammlung Carl Baer in Mannheim befindet, bleibt vorläufig dunkel. Vom Porzellanmaler Joseph Zettel, der 1829 in der Kallstraße B. 147 wohnte, wie von Friedrich Pörschmann (geboren in Pösneck, gestorben im Alter von erst 20 Jahren in Stuttgart 1837) ist ebensowenig bekannt, wie von dem Stuttgarter Porzellanmaler Andreas Leistner, der 1834 heiratet und 1841 in der Thurmstraße 3 erwähnt wird. Und der letzte Gelegenheitsporzellanmaler in Stuttgart Wilhelm Murschel war im Hauptberuf Zuckerbäcker; von ihm stammt ein signierter Spiegelrahmen nebst zwei Appliken im Charakter des dritten Rokoko mit Boucher-Putten in Purpur-Camayeu (in der Stuttgarter Altertümersammlung); aber seinen Ruf verdankt er weniger solchen Arbeiten als seiner großen

---

hinterlassene Tochter heiratet am 20. November 1832 den aus Erfurt gebürtigen Porzellanfabrikanten Joh. Christian Gottlieb Fischer aus Pirkenhammer in Böhmen (die Firma Fischer & Mieg in Pirkenhammer tritt in dieser Form erst seit 1857 auf). — Ob der Name Hiller irgendwie mit der Signatur „C. Hiller“ zusammenhängt, die auf einer Porzellantasse mit dem fein, aber blaß gemalten Profilkopf eines jungen Mannes bemalt ist und in der Sammlung Carl Baer in Mannheim steht, bleibt eine offene Frage.

[1] Stuttgart, bei Theodor Löwenthal 1907.



384. Tasse mit der ehemaligen Stammburg Wirtemberg, bezeichnet von Anton Tronner; Stuttgart 1826. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

Sammlerleidenschaft für Ludwigsburger Porzellan, der das Stuttgarter Schloßmuseum den Grundstock seiner Ludwigsburger Spezialsammlung (1875) verdankt.

Im benachbarten, inzwischen in Stuttgart eingemeindeten Cannstatt finden wir seit dem Mai 1824 und in den folgenden Jahren den Porzellanmaler und „Porcellainwarenhändler" Gottlieb Friedrich Schmidt, wohl den 1801 bis 1824 in Ludwigsburg als Modelleur angestellten Sohn des ehemaligen Oberbossierers und besten Louis XVI-Plastikers der Fabrik Heinrich Schmidt, von dessen anderen Söhnen der Maler Karl 1824 bei der Auflösung der Fabrik brotlos wurde und auch Johann Jakob in Ulm als kleiner Porzellanfabrikant neu beginnen mußte. G. F. Schmidt war schon kurz vorher ausgetreten, denn bei der Kunst- und Industrieausstellung in Stuttgart 1824, bei welcher die Ludwigsburger Fabrik zum letzten Male auftritt, schließt er sich nicht dieser an, sondern stellt als Cannstatter Porzellanmaler bereits selbständig aus, nämlich zwei reich vergoldete Tassen mit Prospekten der Cannstatter Bäder und einer romantischen Ritterszene nebst mehreren Pfeifenköpfen[1]. Wie lange dieser offenbar mit dem Aufblühen Cannstatts als Badeort zusammenhängende Betrieb lebte und welche Bädertassen und sonstigen Reiseandenken dort entstanden, entzieht sich unserer Kenntnis.

Noch bescheidenere Meister saßen in anderen württembergischen Städten, wie in der Universitätsstadt Tübingen, wo ein großer Bedarf an Pfeifenköpfen und Tassen mit dem Panorama dieser Stadt, mit studentischen Emblemen oder Wappen und namentlich mit Kopfsilhouetten farbentragender Studenten vorhanden war. Erfreulich ist diese, auch in den anderen Hochschulstädten verbreitete Mode, den bereits durch Betonung von Einzelheiten ohnehin zerrissenen Schattenriß noch durch Band und Kappe

[1] Stuttgarter Kunst- und Industrieausstellung von 1824, S. 29.

in den betreffenden Vereinsfarben ganz aufzuheben und Mohrenfamilien in Couleur entstehen zu lassen, sicherlich nicht, zumal sie sich auch auf weibliche „Schattenrisse" übertrug, die durch farbige Partien der Kleidung oder des Schmuckes in Negerinnen-Bilder verwandelt wurden. Erst die Photographie hat mit dieser Entgleisung, die die spätere Porzellanmalerei und jüngere Hinterglasradierung den Stammbuchblättern oder Dedikations-Papierbildchen entlehnt hatte, aufgeräumt. In Tübingen soll in dieser Richtung u. a. der Porzellanmaler Heinrich von Ende tätig gewesen sein, dem einige (unbezeichnete) Pfeifenköpfe mit solchen Silhouetten in der Sammlung Stiefenhofer in Stuttgart zugeschrieben werden; das Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum besitzt von diesem Maler eine bereits der Mitte des 19. Jahrhunderts angehörende weite Teetasse mit dem Altersbild des sitzenden Königs Wilhelm I., das bereits mit einer Photographie zu wetteifern trachtet; dieses Stück ist aber nach der Signatur in Stuttgart, nicht in Tübingen entstanden. Einer der letzten, in gleicher Richtung arbeitenden Tübinger Porzellanmaler war Karl Jahn († 1. Feburar 1923 im 73. Lebensjahr). — In Ulm werden uns 1842 die Porzellanmaler Ch. F. Morlok (Graben 146) und Wolf (auch Wolff; Pfauengasse C. 61) genannt; der letztere stammt aus Göttingen, wo ja eine besonders starke Kolonie von Pfeifenkopfmalern saß. Auch ein Porzellanmaler Gropius in Ulm wird genannt[1]. Selbst in Urach wird ein Porzellanmaler Jakob Messerer 1866 erwähnt[2].

BADEN.

Im benachbarten Baden, das sich am spätesten der Porzellanmalerei zuwendet, liegen die Verhältnisse ähnlich, nur kommen, weil keine größere Fabrik im Lande bestand, noch mehr auswärtige Kräfte vor, die sich namentlich in Karlsruhe und Mannheim niederlassen. Der Maler C. Goll, von dem sich signierte Tassen im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Mattblau mit Goldsternen, vorn ein Kinderkopf in Wolken[3]), im ehemals Zähringer Museum von Karlsruhe (mit dem Bildnis der Großherzogin Karoline Luise) wie in der Sammlung Carl Baer in Mannheim (Braungelb, mit einer Felsenburg in Graumalerei[4]) erhalten haben, ist sogar in beiden Städten tätig;

---

[1] Freundliche Mitteilung von Kiderlen in Ulm, in dessen reichhaltiger Pfeifenkopfsammlung nur zwei signierte Arbeiten vorkommen, nämlich ein Kopf mit der Gartenszene aus Goethes Faust mit „**I F** pinx." und ein Kopf mit der Requisition von Vieh durch Husaren mit „**H K**".

[2] Bei der Kreis-Gewerbeausstellung von Reutlingen 1866 stellt er eine Porzellantasse mit der Ansicht von Tübingen um 5 fl. 24 kr. aus (Katalog dieser Ausstellung Nr. A. 323, S. 32).

[3] Die Goldsignatur lautet: „C. Goll / fecit à Carlsruhe"; darüber ist ebenfalls in Gold noch ein gekröntes C angebracht.

[4] Signatur dieser späteren Tasse: „C. Goll, Mannheim".

er dürfte mit jenem Porzellanmaler Goll aus Aachen identisch sein, der 1812f. an der Ludwigsburger Porzellanfabrik angestellt war[1].

Auch dem bekanntesten und fruchtbarsten badischen Porzellanmaler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dem Thüringer Johann Martin Morgenroth, begegnen wir zunächst in Karlsruhe, dann in Mannheim; er ist 1800 in Unter-Siemau bei Koburg geboren, um 1830 in Karlsruhe als Porträtmaler tätig und stirbt in Mannheim 1859[2]. Aus dem Karlsruher Standesbuch[3] erfahren wir noch, daß er Karlsruher Bürger wurde, evangelisch war und am 10. Dezember 1835 die Tochter eines verstorbenen Medizinalrates Dr. Creutzbauer heiratete, wobei Oberbaurat W. Frommel und Kupferstecher Gustav Adolf Müller als Zeugen auftreten. Das bezeugt eine höhere soziale Stellung, als andere Porzellanmaler einzunehmen pflegten. Schon 1832 hatte Morgenroth auf der Karlsruher Ausstellung eine silberne Medaille bekommen, und 1846 stellt er in Karlsruhe abermals gemalte und vergoldete Vasen und Teller aus[4]. Sonst sind es meist rechteckige, seltener achteckige, auch kleinere elliptische, zu Broschen verarbeitete Platten und Plättchen, ferner Tassen und Pfeifenköpfe, die wir neben Aquarellbildern, später auch übermalten Photographien, von diesem sehr fleißigen Künstler besitzen, der seine Arbeiten gewöhnlich mit dem vollen Zunamen (nebst „fecit", „f", „pinxit", „px." oder „p."), selten mit der Abkürzung „Mgrth", bezeichnete. Die Jubiläums-Ausstellung „Werke der Kleinporträtkunst" des Mannheimer Altertumsvereins 1909[5] vereinigte besonders viele Stücke aller Art, auch solche mit Köpfen seiner Familienangehörigen oder von Persönlichkeiten aus der Umgebung der Großherzogin Stephanie (mit Datierungen zwischen 1839 bis 1846, teils in Familienbesitz bei Frl. E. Heres, teils bei Nachkommen der Porträtierten in Mannheim). Besonders zart und lieblich ist das Brustbild der Königin Pauline von Württemberg von 1845, das noch einmal, und zwar auf einer Tasse des Leipziger Kunstgewerbemuseums (Farbentafel 34) wiederholt wird, und ebenfalls ganz nett die Halbfigur des Markgrafen Wilhelm von Baden von 1839[6]. Auch ein Achteckbildchen mit der weißen Profilbüste Schillers auf braunem Grunde mag erwähnt werden[7]. Der künstle-

---

[1] Ein Karl Gall von Rufach im Elsaß beschickt 1825 die Ausstellung der Künstlergesellschaft von Zürich mit Federzeichnungen nach H. Goltzius (Bruns, Schweizer. Künstlerlexikon von 1905 ff. I. 539). Vielleicht ist auch dieser Kopist mit dem obigen Porzellanmaler, in dessen Namensunterschriften das O ganz undeutlich ist, ein und dieselbe Person oder mit jenem Gall, von dem eine sehr feine Goldglassilhouette (Klavierspielender Kavalier) von 1805 im Nationalmus. von München zu sehen ist.

[2] Kurt Freyer im Ausstellungskatalog „Werke der Kleinporträtkunst" in Mannheim 1909, S. 139; danach im Katalog der Ausstellung von Kunstwerken aus Karlsruher Privatbesitz, August 1922, Nr. 558.

[3] Freundliche Feststellung von Prof. Dr. Rott aus der Registratur des Amtsgerichts Karlsruhe.

[4] Bericht über die Gewerbeausstellung in Karlsruhe 1846 (1847, S. 104). In diesem Jahre ist er also noch in Karlsruhe.

[5] Nr. 637—57, 694, 697, 714—20, 1023.

[6] Beide sind im Katalog der Mannheimer Ausstellung 1909 abgebildet; danach auch in der Zeitschrift „Cicerone" I, 1909, S. 420 und 421.

[7] Weitere bezeichnete Porzellanporträts von Morgenroth in der Sammlung C. Baer in Mannheim (Tasse mit einem

rische Wert der Porzellanporträts von Morgenroth ist recht verschieden; nicht wenige derselben sind sogar recht mittelmäßig; vielleicht sind bei geringer bezahlten und weniger interessanten Aufgaben auch Gesellenhände beteiligt. Wohl die imposantesten Arbeiten sind die erwähnte unbezeichnete Leipziger Tasse mit dem Bilde der Königin Pauline von Württemberg sowie die im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum bewahrte Tasse mit dem dunkelgrünen Spiralrankenfond; das von einem in zweifarbigem Gold ornamentierten Rahmen eingeschlossene Gemälde der sitzenden Dame stellt, wie ein übereinstimmendes, aber nicht signiertes, dagegen zu beiden Seiten des Henkels noch mit den Wappen von Baden und Württemberg versehenes Exemplar beim Fürsten von Leiningen in Amorbach erkennen läßt, die Prinzessin Elise von Baden, eine geborene Prinzessin von Württemberg (1802—64), dar und kann erst nach ihrer Hochzeit (16. Oktober 1830) entstanden sein (Farbentafel 34). Die Signatur auf dieser Stuttgarter Tasse lautet „Bei Morgenroth in / Carlsruhe“, was jedoch nicht bedeutet, daß sie von einer anderen Hand nur im Atelier Morgenroths gemalt und gebrannt worden ist, sondern daß es sich um ein populäres und besonders gelungenes Stück handelt, das nicht nur für den Besteller, sondern auch für andere Liebhaber bei Morgenroth zu haben war. In der späteren Zeit hat sich dieser Porzellanmaler aus Geschäftsrücksichten für mehrfach verlangte Arbeiten leider auch des englisch-französischen Umdruckes[1] bedient, jedoch nur für billige Erzeugnisse, oder gar nur Photographien übermalt; die besseren Porträtmalereien von ihm sind noch durchwegs reine Handmalereien.

Morgenroths ziemlich gleichartiger und gleichwertiger Konkurrent in Karlsruhe war sein um 1805 geborener Zeitgenosse J. Spelter[2], von dem wir ebenfalls recht viele bezeichnete Arbeiten aus den Jahren 1820 bis 1846 besitzen. Er muß aber noch mindestens 1856 tätig gewesen sein, da sich in der großherzoglich badischen Familie ein von ihm bezeichnetes rechteckiges Hüftbild der Großherzogin Luise von Baden in einem weißen Kleid mit dem Luisenorden befindet, deren Vermählung in dieses Jahr fällt[3]. Auch andere Porzellanbilder aus der großherzoglichen Familie wie des badischen

Herrenporträt und Bildnis der Sängerin Wlczek), auf der Ausstellung der Kunsthalle in Karlsruhe 1922, Nr. 558 (Hermine Holtz, 1846), bei Frau Landgerichtsdirektor Moll in Stuttgart (grüne Tasse mit Markgräfin von Baden), bei Frau Geheimrat Toni v. Schumacher in Ludwigsburg (Tasse mit weiblicher Halbfigur) bei Pazaurek-Stuttgart (Pfeifenkopf mit weiblicher Halbfigur) usw.

[1] Morgenroth als „Erfinder des Drucks der feinsten Stiche auf Porzellan“ zu bezeichnen (Nagler, Künstlerlexikon XVII (1847), S. 130, gelegentlich des Artikels über Spelter) geht natürlich nicht an; diese Technik war in England und Frankreich schon im 18. Jahrhundert vollständig ausgebildet und zu Lebzeiten Morgenroths auch in der Porzellandekoration überall bekannt; in Karlsruhe mag er allerdings der erste gewesen sein, der den Umdruck auf Porzellan anwendete.

[2] Nagler, Künstlerlexikon XVII (1847), S. 130; Katalog der Ausstellung von Werken der Kleinporträtkunst, Mannheim 1909, S. 141, Nr. 658—82, 992, 1022, 1033 und 1034; Katalog der Ausstellung von Kunstwerken aus Karlsruher Privatbesitz, Kunsthalle Karlsruhe 1922, Nr. 563—65.

[3] Mannheimer Aussstellung 1909, Nr. 658.



Porzellantassen mit der Prinzessin Elise von Baden und mit der Königin Pauline v. Württemberg, die erstere bezeichnet von Morgenrot; Karlsruhe, um 1840.
Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum und Leipzig, Kunstgewerbemuseum.



Adels — namentlich im Besitze des Grafen Oberndorff in Neckarhausen — zeigen ihn als gewandten und gefälligen Porträtisten, an dem Zeitgenossen (Nagler) die Zartheit und Ähnlichkeit der dargestellten Personen ebenso rühmlich hervorheben wie die glückliche Wiedergabe populärer Gemälde. Neben Porzellanplatten aller Art, von denen die Sammlung C. Baer in Mannheim ebenfalls einige[1], darunter das Porträt des Großherzogs Leopold und die Halbfigur einer Dame von 1844, besitzt, hat auch Spelter kleinere Plättchen für Broschen, sowie Pfeifenköpfe mit Bildnissen geziert; einen solchen mit dem Brustbild des Prinzen Maximilian von Baden († 1882) bewahrt der Mannheimer Altertumsverein.

Ob auch die Porzellanmaler W. Belwert[2], A. Selzer, von dem zwei Zylindertassen mit einem etwas ängstlich gemalten alten Ehepaar in der Sammlung C. Baer in Mannheim bezeichnet sind, oder J. Tröndle, der ein Bildnis eines Mannes im grünen Rock mit blauem Schlips von 1849 in der ehemaligen Sammlung H. Leonhard in Mannheim signiert hat[3], da gearbeitet, läßt sich vorläufig nicht sagen. Jedenfalls lebten auch in Freiburg und namentlich in Heidelberg kleinere Porzellanmaler, die die üblichen Geschenktassen und Pfeifenköpfe mit Panoramen, Emblemen, Wappen und Studentensilhouetten nicht schlechter malten, als in Göttingen, Tübingen und anderwärts. Im Jahre 1815 hält sich in Heidelberg wenigstens für kurze Zeit, zwischen seinen Anstellungen in Nymphenburg und Ludwigsburg, der tüchtige Porzellanmaler Joh. Georg Meyerhuber auf. — Ein Pfeifenkopf mit einem Heidelberger Studentenbild in der Studentenkunst-Sammlung Schmidgall in Stuttgart ist überraschend gut gemalt, allerdings erst spät, nicht vor der Mitte des 19. Jahrhunderts anzusetzen.

WESTDEUTSCHLAND.

Entlang des Rheins spielte wohl seit alter Zeit das Steinzeug, in neuerer Zeit das Steingut eine große Rolle; aber die Porzellanerzeugung niemals, weil dazu das Rohmaterial an Ort und Stelle nicht vorhanden ist. Im Gebiet des Kurfürstentums Trier hat man wohl zweimal einen Anlauf genommen, und zwar 1757 bis 1759 in Schönbornslust[4]

---

[1] Zitiert, aber nicht abgebildet in der Zeitschrift „Cicerone" VI, 1914, S. 646.

[2] Ernst Lemberger: Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten, Stuttgart 1911; Anhang: Künstler-Lexikon der Miniaturmalerei, S. 10. — Ich benütze und zitiere dieses Buch sonst nicht, da ich mich mehrfach überzeugt habe, daß hier eine ziemlich unkritische, fehler- und lückenhafte Kompilations-Arbeit vorliegt. — Dennoch möchte ich einzelne Spuren, die vielleicht weiterführen können, nicht verwischen.

[3] Mannheimer Kleinporträt-Ausstellung 1909, Nr. 688.

[4] K. Lohmeyer, Die Kurfürstl. Triersche Porzellanfabrik zu Schönbornslust; in der Zeitschrift „Cicerone" IV, 1912, S. 348.



385. Tasse mit der Porta nigra in Trier, bezeichnet von Joh. B. Warlang; Trier, um 1820—30. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

und in der französischen Zeit um 1803 zu St. Martin bei Trier bis etwa 1818[1], aber beide Male nur mit verhältnismäßig recht bescheidenem Erfolge, so daß man es begreiflich findet, daß die preußische Regierung, die nach der Übernahme Triers um eine Förderung des letztgenannten, damals im Besitz von Peter Marx stehenden Unternehmens angegangen wurde, über einige geringfügige Zollbefreiungen nicht hinausging und der baldigen Schließung keine Träne nachgeweint zu haben scheint. Von den in schlichten Empireformen gehaltenen Kaffeeservicen, den Haupterzeugnissen dieser Fabrik, haben sich noch verschiedene Stücke, meist mit Trierer Veduten, teils im Trierer Provinzialmuseum, teils im dortigen Familienbesitz erhalten. Vielleicht war schon bei P. Marx als Porzellanmaler Johann Baptist Warlang (später schreibt er sich merkwürdigerweise Walrand) beschäftigt, der aber auch nach der Auflösung der Fabrik in Trier bleibt und bis zu seinem Tode 1865 immer die gleichen Trierer Ansichten malt[2]. Ein solches Service (mit der Signatur „J. Warlang, Maler 1818“, daneben eine Harfe) befindet sich im Keramischen Museum von Mettlach, eine reichere Einzeltasse mit der Porta nigra von Trier und bunten Ornamenten, die die Abhängigkeit von Vorbildern Pariser Privatmanufakturen nicht verleugnet, mit J. Warlang nebst Harfe bezeichnet, im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Abb. 385); diese Tasse ist wohl in Trier bemalt, aber das Porzellan nicht mehr daselbst gemacht worden. Als die imposantesten Trierer Stücke werden zwei schlanke Empirevasen mit Schwanenhenkeln bezeichnet, die

---

[1] E. Krüger: Trierer Porzellan in den Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, III, 2 vom 1. September 1909, S. 101 ff. (mit Abbildungen).

[2] Warlang hatte seinen Laden in der Simeonsstraße; eine Anzahl seiner Arbeiten befindet sich bei seiner Tochter, der Witwe des Schuhmachers Mohr, die das Vorlagebuch ihres Vaters vor längeren Jahren an einen Wiener Althändler verkaufte.



386. Tasse mit Rheinlandschaften, bezeichnet von W. Heß in Bonn, 19. Jahrh. Mitte. Stuttgart, Sammlung Pazaurek.

auf rosa Grund zwei Rundmedaillons mit Amoretten-Szenen im Charakter der Angelica Kaufmann aufweisen; eine Signatur tragen diese bei Herrn Süß in Schweich befindlichen Stücke nicht. — Ein Teller in der Kraus-Sammlung des Stadtmuseums von Trier zeigt in einem Louis XVI-Medaillon den Papst Pius VI. zwischen zwei Säulen und der Inschrift „Im Jahr 1782 ist Papst Pius der VI. bei mir gestanden den X. April. Johann Dietrich Kohlstädt". Ob dies eine Signatur sein soll und ob dieses Stück in Trier entstand, ist fraglich.

In der rheinischen Universitätsstadt Bonn verbindet sich die Nachfrage nach Studenten-Dedikationsartikeln mit der nach Fremdenindustrieobjekten. Die meisten hier wie anderwärts am Rhein entstandenen Porzellanmalereien auf beliebigem Grundmaterial sind aber anonym. Nur aus späterer Zeit, schon aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, erfahren wir auf einer sehr sorgfältig und in duftiger Farbenstimmung ausgeführten Geschenktasse mit den Ansichten von Rolandseck, Nonnenwerth und Drachenfels in der Sammlung Pazaurek (Abb. 386), aus der Signatur den Namen des Malers: „W. Heß, Bonn". Ausführlicher lautet die Signatur auf einem (1921) im Münchner Handel aufgetauchten großen Kaffeeservice ebenfalls mit Rheinlandschaften: W. Heß, Bonn, Hotel de l'Europe in Königswinter, bei F. Groyen[1].

In Poppelsdorf bei Bonn, und zwar am 9. Juli 1814, soll auch der Miniatur- und Porzellanmaler Henry Vianden[2] geboren sein, der aber nicht nur in Köln, sondern vorher in München, nachher in Antwerpen und sogar in Milwaukee tätig war und nach 1854 gestorben sein soll. Sonst wird in Köln zwischen 1840 und 1850 noch ein Porzellan-

[1] Guenther Koch, Für Wenige, München 1921, Nr. 1, S. 5, Nr. 5.

[2] Dieser und die drei folgenden Namen sind den „Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten" von E. Lemberger entnommen.

maler Martin Walther genannt; in der Hauptsache aber wird er Glasmaler gewesen sein, als welcher er auch ein Fenster für die obere Galerie des Kölner Domes (1846) ausführt[1].

Auch in Frankfurt a. M., das hier angeschlossen sein möge, werden zwei Porzellanmaler erwähnt, aus der älteren Zeit Johann Georg Pforr (geboren 4. Januar 1745 in Ulfen in Hessen-Kassel; gestorben 9. Juni 1798 in Frankfurt, der Vater des romantischen Malers Franz Pforr, 1788—1812), der bis 1781 in Kassel zunächst an der Porzellanfabrik wirkte, aber die Porzellanmalerei nur vorübergehend betrieb, sonst aber vornehmlich in der Ölmalerei als Pferdemaler einen Ruf erlangte und mit Wouverman wetteiferte, und aus der späteren Zeit der „altdeutsche" Maler Karl Ballenberger (Balenberger; geboren 24. Juli 1801 in Ansbach; gestorben 21. September 1860 in Frankfurt; 1831—33 in München tätig), der aber nur in seiner Jugend, hauptsächlich in der Fabrik von Bruckberg Porzellane dekorierte. Bezeichnete Porzellanmalereien der letztgenannten Maler sind bisher nicht zum Vorschein gekommen.

NÜRNBERG UND FRANKEN.

Nürnberg, das einst an der Spitze der Fayencehausmalerei stand, spielt in der Porzellanmalerei keine Rolle. Der Genius loci erklärt dies zur Genüge. Aber auch nach dem Absterben der Rokokozeit ist die Zeit für die alte Reichsstadt noch nicht gekommen. Erst das Wiederaufleben deutscher Romantik stellte Nürnberg wieder in den Vordergrund, nicht aber die Porzellanmalerei. Die wenigen Kräfte, die sich in dieser Richtung überhaupt betätigt haben, vollführen den umgekehrten Prozeß, den einst Schaper vollzog, und wenden sich von der keramischen Malerei wieder der Glasmalerei zu, und zwar der Tafelglasmalerei, die ihnen ein großes Arbeitsfeld verspricht und auch tatsächlich gewährt. Michael Siegmund Frank[2] (1770—1847), der als Schüler des Nürnberger Porzellanmalers Trost angefangen und 1795 eine eigene Porzellanmalerei begonnen hatte, ist der erste, der, nachdem um 1800 seine Versuche von Erfolg begleitet sind, mit fliegenden Fahnen ins andere Lager übergeht und geradezu einer der hauptsächlichsten Wiedererwecker der Glasgemälde, bald auch, von München aus, der großen gemalten Kathedralfenster in mittelalterlicher Art wird. Es ist bezeichnend, daß Frank (seit 1816) zunächst in Nymphenburg, wo man in Verbindung mit der Porzellan-„Kunstanstalt" eine neue Glasmalerei-Werkstatt errichtet hatte, seine Tätigkeit für den König von Bayern aufnimmt und erst 1824 an der Glasfabrik von Benediktbeuren im größeren Umfang fortsetzt. — Und dem S. Frank folgt in Nürnberg Joseph Sauter-

---

[1] Nagler, Künstlerlexikon XXI (1851), S. 111.
[2] Pazaurek, Gläser der Empire- und Biedermeierzeit, Leipzig 1923, S. 186.

leute, gebürtig aus Weingarten (1796—1843), nach, obwohl er als Isopischüler und ehemaliger Obermaler der Porzellanfabrik von Ludwigsburg seine bis zur Aufhebung dieser Manufaktur verdienstliche Tätigkeit nicht zu verleugnen nötig gehabt hätte. Aber alle damaligen Glasmaler, die auf sich halten und es zu etwas gebracht haben, schämen sich geradezu ihrer ehemaligen Jugendsünden und überlassen allen Kleinkram in Porzellan- und Glasmalerei untergeordneten Kräften, von denen übrigens in Nürnberg noch einige weiter tätig sind, während andere, wie Joh. Christoffer Bayer (geb. 1738 in Nürnberg, gest. 1812 in Kopenhagen als der Maler des mehr botanisch als ästhetisch interessanten „Flora-Danica-Services"[1], nachdem er bis 1768 in Leipzig tätig gewesen), längst ausgewandert sind.

Solche bescheidene Betriebe, die sich vornehmlich mit Pfeifenkopfmalerei und Türkenkoppchen-Export erhalten, sind Leonhard Gaiser (1776—1849), von dem sich (im Besitze von Antiquar Leistner) zahlreiche Pfeifenköpfe mit Schmetterlingen und Käfern wie auch mit Quodlibet-Darstellungen erhalten haben[2], worin mit ihm ein anderer gleichzeitiger Nürnberger Porzellanmaler, O. Bullenheimer[3], wetteifert, während ein dritter Pfeifenkopfmaler derselben Zeit, nämlich Boehmländer, bunte Porträts und Genreszenen vorzieht[4]. Das ausgedehnteste Geschäft dieser Art scheint in Nürnberg die Porzellanmalerei von J. D. Wiß (hauptsächlich Großhändler und Nadelfabrikant) gewesen zu sein, die zwischen 1810 und 1840 besonders mit Türkenbechern von mehr als 1000 Sorten viel zu tun hatte, zur Zeit günstiger Geschäftslage bis zu 40 Arbeiter beschäftigte, später nur mit 15 Arbeitern auskam; neben dem Massenexport sind aber daselbst auch bessere Einzelstücke zu 4 fl. gemalt worden[5]. Einen weiteren Nürnberger Porzellanmaler Namens L. D. Port, der sich noch mit Türkenbechern befaßt, sowie drei Porzellanmaler, die sich im benachbarten Fürth niedergelassen haben, nämlich J. M. Barbeck, K. Kießling und Gebrüder Zederholz, lernen wir erst bei der deutschen Industrieausstellung von München 1854[6] kennen; die von ihnen vorgeführten Vasen, Kaffee- und Teegeschirre, Tintenzeuge, Dosen- und Bierglasdeckel dürften bereits recht bescheidene Umdruckprodukte gewesen sein. — Der beste unter allen späteren Nürnbergern wird wohl der Porzellanmaler Böttinger (Bötting) gewesen sein, von dem eine farbige Panoramentasse von 1841 mit dem Merkelschen Gartenanwesen in der Sulzbachstraße (Besitzer Rektor A. Volck in Nürnberg[7])

---

[1] Abbildung bei Pazaurek, Guter und schlechter Geschmack, S. 299.
[2] Katalog der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, Nr. 1077 und 1078.
[3] Katalog der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, Nr. 1079.
[4] Katalog der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, Nr. 1080.
[5] Chr. Schmitz, Thonwaaren- und Glasfabrikation (Industrie des Königreichs Bayern, I), 1836, S. 14 und 90.
[6] Katalog dieser Münchner Ausstellung S. 63 und 64, Nr. 1918, 1905, 1906 und 1907.
[7] Katalog der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, Nr. 1075.

sowie eine Bechertasse von 1836 mit einer Genreszene (ländliche Frau mit drei Kindern vor einem Hause[1]) erhalten sind; später arbeitet er auch für K. Schmidt in Bamberg, der von ihm 1842 eine Platte mit den Aposteln nach Dürer (um 33 fl.) in Mainz ausstellt)[2].

Nicht wesentlich anders werden wohl die auf derselben Ausstellung gezeigten Teller und Geschirre des Porzellanmalers Julius Schmiel in Bayreuth[3] gewesen sein, der sich daselbst auf der „Fantaisie", dem alten markgräflichen Schloß, niedergelassen hat. Die Zeiten, in denen die Bayreuther Keramik eine ansehnliche Rolle spielte, sind längst vorüber. — Und im benachbarten Mitwitz sitzt um 1836 ebenfalls einer der zahlreichen kleineren Porzellanmaler, nämlich Karl Wasmer[4].

Aber auch aus Ansbach-Bruckberg ist von den Verhältnissen nach J. M. Schöllhammers Tode in der Fabrik wie außerhalb derselben nicht viel zu berichten. Tüchtige Kräfte, wie der daselbst 1791 geborene J. G. Meyerhuber, der hier auch seine Ausbildung und Lehre genossen, verlassen ihre Heimat bald; und wo sich dessen Tochter, die Porzellanmalerin Karoline Meyerhuber, die sich noch 1853 in Nymphenburg vergeblich um eine Anstellung bemüht[5], dauernd niedergelassen hat, wissen wir nicht. Auch der nachmals in München berühmt gewordene erste Figurenmaler Christian Adler (1787—1850), der Sohn eines Ansbacher Hofbediensteten und Schüler des Ansbacher Hofmalers F. Naumann, der seit 1808 daselbst auch Porzellanmalerei treibt, verläßt Ansbach bald, um nach kurzer Wanderfahrt durch einige Fabriken seit 1811 in München rasch von Stufe zu Stufe emporzusteigen[6]. Seit dem Übergang von Ansbach an Bayern (1806) und der bereits 1807 versteigerten, wenn auch noch Jahrzehnte in bescheidenem Umfange weiter betriebenen Fabrik taucht in Ansbach nur noch ein Name von Belang auf, nämlich Küchelbecker, der um 1824 in der Fabrik Vasen und andere Geschirre mit Bildern schmückte[7]; wo er früher und später tätig war, wissen wir ebensowenig, wie seinen Vornamen; vielleicht ist er identisch mit jenem H. Küchelbecker, von dem eine bezeichnete, sorgfältig gemalte Tischplatte mit einem weiß-blauen Tierkreis im Schloß

---

[1] Auktionskatalog O. Ranft-Frankfurt; München, H. Helbing 1913, Nr. 374. Zu unterscheiden von diesem Maler ist der Porzellan-Porträtmaler L. Boettcher, von dem sich mehrere Kleinbildnisse auf Porzellan, z. B. von 1842 bei Baron Riedesel in Altenburg bei Alsfeld und von 1844 und 1851 in der Sammlung Carl Baer bzw. H. Leonhard (Mannheimer Ausstellung 1909 Nr. 683) in Mannheim erhalten haben, den die bisherige Literatur jedoch noch nicht näher festgestellt hat.

[2] Hektor Rößler, Bericht über die allg. Deutsche Industrie-Ausstellung in Mainz, S. 271.

[3] Katalog der allg. Deutschen Industrie-Ausstellung zu München 1854, S. 53, Nr. 1543; in welcher Beziehung dieser Julius Schmiel zu dem Berliner Porzellanmaler Ernst Schmiel, der bereits 1833 genannt wird, stand, ist aus der bisherigen Literatur nicht zu ersehen.

[4] Chr. Schmitz, Thonwaaren- und Glasfabrikation in Bayern (1836).

[5] F. H. Hofmann, Nymphenburg II, S. 355.

[6] F. H. Hofmann, Nymphenburg II, S. 364ff.

[7] Nagler, Künstlerlexikon VII, (1839) S. 193.

von Ludwigsburg steht, oder aber mit dem Maler der Porzellanminiatur des Königs Friedrich I. von Württemberg in der Stuttgarter Altertümersammlung, mit der Bezeichnung „C. R. Kuchelbecker fec. 1813“[1].

In Würzburg, dessen Porzellanmalerei von F. Thomin wir bereits kennen gelernt haben, verbrachte auch der aus Pößneck stammende und in München ausgebildete Porzellan- und Landschaftsmaler Friedrich Ezdorf (1807—58) seine letzten Lebensjahre; aber er wird sich hier mehr mit dem Radieren als mit dem Porzellanmalen beschäftigt haben.

Nur eine fränkische Stadt, die vorher in der Geschichte der Keramik keine Rolle gespielt hatte, tritt im 19. Jahrhundert ganz überraschend in den Vordergrund, nämlich

BAMBERG.

Hier entsteht ein Zentrum für die Gemälde auf Porzellan-Platten, das mit der gleichartigen Produktion der staatlichen Manufakturen von Wien oder München-Nymphenburg wetteifert. Während die Bamberger, die sich der Keramik widmen wollten, hinauszogen, wie noch der 1789 daselbst geborene Landschafter und Miniaturmaler Philipp Joseph Kraus, der 1807 an die Porzellanmanufaktur nach Gotha, dann nach Dresden, Prag und Wien, schließlich nach einer Weiterbildung an der Münchner Akademie (1813) sogar nach Holland und nach der Schweiz[2] geht, kommen bald darauf Künstler aus den verschiedenen Gegenden in Bamberg zusammen, nicht nur aus Thüringen, sondern auch frühere Meißner Fabrikangestellte, und zwar nicht die schlechtesten.

Eine Vorstufe bildete die Silbermannsche Porzellanmalerei in dem etwas nördlicher gelegenen Lichtenfels, die sich 1802 im benachbarten Hausen bei Banz auch eine selbständige Porzellanfabrik, besonders für Pfeifenköpfe und Türkenbecher, angegliedert hatte. Zu deren oberstem Leiter wurde der 1768 in Dresden gebürtige und in der Meißner Fabrik herangebildete Porzellanmaler Daniel Hesse (1804) berufen[3]; schon nach wenigen Jahren finden wir diesen Maler in Bamberg, wo er eine selbständige Porzellanmalerei begründet und (um 1836) 6 Maler beschäftigt. Zwei weitere Porzellanmalerei-Werkstätten in Bamberg sind ebenfalls um 1836 die von Wilhelm Steinhard, der 5 Maler beschäftigt, und die von Nathan Seeligsberg mit 4 Malern[3].

---

[1] Ein geringerer Maler desselben Namens ist jener Karl Küchelbäcker, der uns unter den Kurrentmalern von Nymphenburg-München 1848 begegnet (Hofmann, Nymphenburg II, S. 362).

[2] Nagler, Künstlerlexikon VII (1839), S. 165.

[3] Joachim H. Jäck, Leben und Werke der Künstler Bambergs, Erlangen 1821, I, S. 128.

[4] Chr. Schmitz, Thonwaaren- und Glasfabrikation, S. 97 und 169.



387. Porzellanplatte mit Jo nach Correggio von Christoph Deininger; Bamberg, 19. Jahrh. Mitte. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

Diese Betriebe überflügelte aber in den dreißiger Jahren bei weitem eine andere, ebenfalls „konzessionierte“ Bamberger Porzellanmalerei, nämlich die von Karl Schmidt, die 1833 von Hermann Schmidt, der vorher in Koburg und gleichzeitig in Ilmenau tätig war, begründet worden sein soll[1]. Bereits 1836 beschäftigt dieses „Maler-Institut“, das auch in einer Bildungsanstalt für junge Maler für einen entsprechenden Nachwuchs sorgt, 22 Künstler, doch läßt es auch außerhalb für sich malen, nämlich in Nürnberg, Koburg, Saalfeld, Ohrdruf, Pößneck und sogar in Dresden; es verwendet bayerisches und Berliner Porzellan und bringt es mit seinen Kunstleistungen, die schon 1835 ausgestellt waren und Beifall fanden, auch nach dem Ausland, z. B. nach Holland, Belgien, Dänemark, der Schweiz, sogar nach Frankreich, Absatz erzielten, auf einen Jahres-Verkaufswert von 20000 fl.[2].

Wie in der bayerischen Kunstanstalt von München wird auch hier das Hauptgewicht auf die möglichst getreue Wiedergabe berühmter alter oder volkstümlicher neuer Gemälde auf Porzellanplatten von wechselnden Maßstäben gelegt, eine Arbeit, über deren ästhetischen Wert man verschiedener Meinung sein kann, während die technische

[1] Freundliche Mitteilung des inzwischen verstorbenen Prof. Dr. F. F. Leitschuh in Freiburg (Schweiz), einem Bamberger. Über die verschiedenen Schmidt (Schmitt), die in Thüringen Porzellan bemalten, ist der Überblick um so schwieriger, als uns gewöhnlich ihre Vornamen nicht überliefert werden. Ein Buntmaler in Wallendorf kommt 1790 vor (Stieda, Thüringer Wald, S. 170), ein Maler von Historien, Landschaften und Blumen 1796 in Gotha (Stieda, ebenda, S. 249, und Meusel, Künstlerlexikon II, S. 287). Auch vom „jungen Schmidt“ in Kloster Veilsdorf, der kleine Ölbilder für den Hof (1786 und 1790) macht, sonst aber als Blaumaler bezeichnet wird (Graul-Kurzwelly, Thüringer Porzellan, S. 33 und 43), wird uns der Vorname nicht genannt, ebensowenig von jenem ausdrücklich als Hausmaler bezeichneten Schmidt in Bernburg, gegen dessen Betrieb der dortige Steingutfabrikant Stötzer 1803 und 1804 vergeblich protestiert (W. Stieda, Die herrschaftl. Steingut- und Bouteillenfabrik Ballenstedt-Bernburg, in den Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Geschichte und Altertumskunde X, 1907, S. 292).

[2] Chr. Schmitz, a. a. O., S. 97.



388. Wiener Porzellanteller mit Jo nach Correggio, bezeichnet von Anton Schaller; nicht vor 1802. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

Meisterschaft immer mehr Lob verdient und auch findet. Die Photographie, die erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts solchen Arbeiten oft zugrunde gelegt wurde, war ja damals noch nicht erfunden; die Farbenwerte der Porzellanfarben, die vor dem Einbrennen ja ganz anders aussehen, ja sich in wiederholten Muffelbränden weiter verändern, erfordern eine viel schwierigere Vorausberechnung, als dies etwa bei Ölfarbenkopien notwendig wäre. Schließlich mag man nicht vergessen, daß gerade den Bamberger Malern in der Nähe nur Gemälde-Originale der Gräflich Schönbornschen Galerie von Pommersfelden erreichbar waren, die auch tatsächlich vielfach herangezogen wurden; für alle berühmteren Vorbilder mußte man sich aber noch mit mehr oder weniger genauen Kupferstichen und Steindrucken begnügen, bei denen die Farbenstimmung des Originals nur ungefähr angegeben werden konnte. Unter diesen Voraussetzungen wird man den damaligen Ruhm solcher Leistungen, wie sie das Schmidtsche „Kunstinstitut" aufzuweisen hatte und die nur ganz wenige Maler des 18. Jahrhunderts technisch ebenso bewältigt hätten, verständlich finden.

Im Jahre 1842, als Karl Schmidt in Mainz ausstellt[1], zählt sein Institut bereits „im Durchschnitt stets" 30 bis 40 Maler und einen Jahresabsatz bis 25000 fl. Wir erfahren bei dieser Gelegenheit die Namen seiner bedeutendsten Mitarbeiter und einige

[1] Allgem. deutsche Industrie-Ausstellung in Mainz 1842, Nr. 524; der „Ausführliche Bericht" darüber von Hektor Rößler (1843), S. 271, enthält verschiedene Unrichtigkeiten, z. B. „Prety" statt Peetz, „Wurstlich" statt Wustlich, „Monaline" statt Monalisa usw. — Die Angabe, daß das Institut „seit ungefähr 15 Jahren" den Charakter einer Bildungsanstalt für junge Maler angenommen, würde, wenn sie sich als richtig erweist, die Begründung entsprechend zurückdatieren.



389. Porzellanplatte mit der Vestalin nach Baumbach (31×25,3 cm) von Karl Meinelt; Bamberg, 19. Jahrh. Mitte. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

ihrer Arbeiten. Von Ch. Lehmann werden eine Nymphe und Faun nach Honthorst in Pommersfelden (um 200 fl.) und die drei Grazien nach Raffael (30 fl.) genannt, von Ch. Deininger zwei Porträts nach van Dyck (120 fl.) und eine Madonna nach Guido Reni (120 fl.), wieder nach Originalen aus Pommersfelden, von G. Peetz die Husittenpredigt nach Lessing (200 fl.), von A. Deckelmann, der aber bereits nach München weiter verzogen ist, zwei Münchnerinnen (80 fl.) und die badenden Römerinnen nach Riedel (150 fl.), schließlich von O. Wustlich die Monalisa nach Lionardo (80 fl.) und Adam und Eva (20 fl.); an diese schließt sich noch der in Nürnberg tätige Böttinger mit den Aposteln nach Dürer (33 fl.) an.

Von diesen Künstlern lassen sich einige näher verfolgen: Chr. Fr. Lehmann wurde am 27. September 1811 zu Loebelstein bei Koburg geboren, Gottlieb Peetz zu Röckersdorf im Fürstentum Reuß; von Christoph Deininger, der am 5. Oktober 1810 zu Neustadt a. A.[1] geboren wurde, besitzt nicht nur die Gemäldegalerie von Bamberg (ein Spätwerk, Renaissance-Damenkopf nach J. A. Kaulbach), sondern auch das Kernerhaus in Weinsberg (zwei Köpfe im Charakter des 17. Jahrhunderts), das Schloß Rosenstein in Stuttgart (bis 1919, Brustbild einer Italienerin und die „Bella“ nach Tizian, beide von 1853) und das Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum bezeichnete Porzellangemälde; namentlich das hier aufbewahrte kleinere Porzellanbild der Jo nach Correggio (Abb. 387)[2] ist deshalb interessant, weil es uns die Gegenüberstellung mit einem rund ein Menschenalter vorausgehenden Teller (nicht vor 1802) des bekannten Wiener Porzellanmalers Anton Schaller im gleichen Museum (Abb. 388) gestattet, die für die andere Einstellung von zwei Malergenerationen charakteristisch ist. Schaller, der das Gemälde dem Tellerrund

[1] Feststellungen von Prof. Dr. F. F. Leitschuh.

[2] Stuttgart, Residenzschloß; Auktion F. Fleischhauer vom 27. Nov. 1919, Nr. 31 (Katalogabbildung); daselbst noch zwei andere Deininger-Bilder (Ezzelino und Peter der Große), aber fehlerhafte Angaben.



390. Ölgemälde „Vestalin" von Karl Baumbach (65,7×52,5 cm); München, um 1830. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

entsprechend landschaftlich verbreitern mußte, setzte der Jo den Blondkopf eines Wiener „süßen Mädels" auf, obwohl ihm das Correggiogemälde in Wien zur Verfügung stand; Deininger, bei dem dies in Bamberg nicht der Fall war, bemüht sich doch ganz offensichtlich dem Original viel näher zu kommen und hat dies namentlich im Kolorit auch erreicht, obwohl ihm gerade hierfür nur unzulängliche Vorlagen zur Hand gewesen sein können.

Von einem anderen in Bamberg tätigen Porzellanmaler, nämlich von Karl Meinelt, befindet sich ebenfalls im Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart ein größeres bezeichnetes Gemälde auf einer Berliner Porzellanplatte, die „Vestalin" nach dem in München, Altenburg und Hamburg tätigen Karl Baumbach (Abb. 389), deren hier ebenfalls vorhandenes Original-Ölbild (Abb. 390) durch Vergleich die möglichst weitgehende Übereinstimmung anschaulich macht, die sich auch auf die Farbengebung bezieht. Beide Bilder stammen aus der Sammlung des Königs Wilhelm I. im Schlosse Rosenstein in Stuttgart, wo noch zahlreiche andere Porzellanbilder desselben Meisters vorhanden waren, z. B. die Fornarina nach Raffael, eine büßende Magdalena[1] mit der Signatur „C. Meinelt 1852", eine kauernde Venus nach Pordenone von 1852, eine Tiziankopie von 1853, eine Diana von 1856 usw., teils mit der vollen Namenssignatur, teils mit dem Buchstabenmonogramm C. M. — Ebenda befand sich auch ein kleines Porzellanbild, die „Loreley" mit der Bezeichnung „Langhammer 1842"[2]; es stammt jedenfalls auch aus Bamberg, wo der am 16. April 1810[3] in Schlaggenwald, der deutsch-böhmischen Porzellanerzeugungsstätte, geborene Johann Langhammer lernte und wirkte; von ihm, wie von den späteren Bamberger Porzellanmalern Friedrich und Emil Schmidt, Max

---

[1] Schloß Rosenstein, Stuttgart; Gemälde-Auktion F. Fleischhauer vom 26. Oktober 1920, Nr. 123 (Katalogabbildung auf Tafel 68).

[2] Ebenda, Nr. 106 (Katalogabbildung auf Tafel 81).

[3] Feststellung von Prof. Dr. F. F. Leitschuh.

Hartmann (der auch Konservator der Galerie wurde), Wilhelm Walther, Nikolaus Bayerlein und Christian Greiner, bewahrt die Galerie von Bamberg charakteristische Porzellangemälde, während andere Bamberger Porzellanmaler, wie Al. Hofmann (besonders Tierstücke und Landschaften), Kiesewetter, Anton Kraus, A. Schneider, Waldmann und andere daselbst nicht vertreten sind. — Mit einem solchen Stab tüchtiger Figurenmaler hat das Schmidtsche Institut auf den Ausstellungen, z. B. in München (1854), Paris (1855) und London (1862), wo bereits Meinelt als selbständig erscheint und die gleiche Bronzemedaille bekommt, manche Auszeichnung davongetragen, zumal es gewöhnliche Massenerzeugnisse, wie Pfeifenköpfe, Birkenrindendosen mit Porzellanbildern, Einlagemedaillons für Zigarrentaschen u. dgl., untergeordneten Kräften, z. B. in Bamberg Wilhelm Krämer, überläßt[1]. Ja, Bamberg konnte sich für die ersten Anregungen, die ihm zu Beginn durch Daniel Hesse aus der Meißner Porzellanfabrik zugekommen waren, schließlich damit revanchieren, daß der 1844 in Bamberg geborene Ludwig Sturm, der im Schmidtschen Institut seine Ausbildung genoß, 1880 Malervorsteher in Meißen wurde und von da für den bayerischen König Ludwig II. für Herrenchiemsee tätig war[2].

Die beste Kraft, die bei Karl Schmidt in Bamberg etwa ein Dutzend Jahre Beschäftigung fand, war der bereits gelegentlich der Mainzer Ausstellung 1842 mit seinem Monalisabild[3] genannte Otto Wustlich[4], der in der Wiedergabe berühmter Gemälde in Porzellanmalerei den Rekord hielt und daher auch besonders umworben wurde. Geboren zu Pfaffendorf in Unterfranken am 22. März 1819, erhielt er seine Unterweisung bei Karl Schmidt, der ihm bald die wichtigsten Aufgaben anvertrauen konnte. So malte er für ihn den „Zinsgroschen" oder „Jupiter und Antiope" nach Tizian, die Madonna nach C. Dolci, die liegende Venus nach Tizian, die Danaë nach van Dyck, badende Mädchen im Walde[5] und zahlreiche andere Bilder; er starb am 10. April 1886 in Schönberg bei Passau, aber nicht mehr als Bamberger, sondern als Münchner Künstler. Vor der Münchner Ausstellung 1854 hat sich diese Veränderung vollzogen. Karl Schmidt bekam bei diesem Anlasse die Ehrenmünze, besonders weil „in diesem Institut mehrere

---

[1] Katalog der allgem. Deutschen Industrie-Ausstellung zu München 1854, S. 53, Nr. 1544.

[2] Loose, Lebensläufe Meißner Künstler, S. 87.

[3] Ein Monalisa-Porzellanbild nach Lionardo gelangte aus dem Schloß Rosenstein bei F. Fleischhauer in Stuttgart am 26. Oktober 1920 (Nr. 213) zur Versteigerung.

[4] Wie Otto Wustlich mit dem Dresdner Maler Georg Heinrich Wustlich, der auch Porträts nicht nur in Öl, sondern auch Bilder auf Porzellan malte und 1794 im 92. Jahre gestorben ist (Nagler, Künstlerlexikon XXII, S. 137) zusammenhängt, ist nicht bekannt.

[5] Die drei letztgenannten Gemälde befanden sich im Schloß Rosenstein-Wilhelma und gelangten am 27. November 1919 bei F. Fleischhauer in Stuttgart zur Versteigerung (Abbildungen im Katalog).

angesehene Künstler gebildet wurden", wobei auch auf Wustlich geradezu hingewiesen wurde; dieser aber stellte damals seine Madonna aus dem Hause Tempi nach dem Raffael-Gemälde der Münchner Pinakothek nicht innerhalb der Industrieausstellung, sondern gleichzeitig in der benachbarten Kunstausstellung aus und erzielte damit einen vollen Erfolg; König Ludwig kauft dies Bild, und die Beurteilungs-Kommission der Industrieausstellung äußert sich in ihrem Bericht voll „Bewunderung" über den „bedeutendsten Porzellanmaler der Neuzeit"[1]. Dieses offiziell beeinflußte Urteil sollte offenbar in der Porzellanmalerei den lange angestrebten Sieg Münchens über Bamberg zum Ausdruck bringen. Nachfolger Wustlichs im Schmidtschen Malereiinstitut wurde der am 3. Mai 1837 in Bamberg geborene und am 9. April 1893 daselbst verstorbene Hans Kundmüller[2], der zunächst bei Krämer seine vierjährige Lehrzeit erledigte, dann aber, nach Höherem strebend, von 1860—1869 und wieder von 1871 an bei Karl Schmidt als technischer Leiter Beschäftigung fand. In der Zwischenzeit war er trotz der Opfer, die ein solcher Studienaufenthalt für den in bescheidenen Verhältnissen lebenden Mann und seine fünfköpfige Familie bedeutete, beim Pilotyschüler Karl Raupp in Nürnberg, um sich namentlich in der Ölmalerei zu vervollkommnen, so daß er sich in seinen späteren Jahren vornehmlich der Porträtmalerei widmen konnte.

Inzwischen war die Bamberger Porzellanmalerei erheblich zurückgegangen. Doch das hat auch darin seinen Grund, daß sich die Mode, jedes Ölbild immer baldigst in die allzu glatte Porzellanmalerei umzusetzen, zu überleben anfing, zumal die Kunstmaler sich gegen das Überhandnehmen der Porzellan-Reproduktionen ihrer Schöpfungen mit Recht zu wehren anfingen. Damit beginnt in den folgenden Jahrzehnten der Stern des rund ein Jahrhundert dauernden Rufes von Bamberg in der Porzellanmalerei zu erlöschen; gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist die Begeisterung der späten Biedermeierzeit in das Gegenteil umgeschlagen, und alle Welt entsetzte sich — wieder etwas einseitig und ungerecht — über die „geleckte Pfeifenkopfmalerei", die man nun in allen Tonarten verfluchte, so daß man erst jetzt allmählich wenigstens das staunenswerte technische Können des „süßen Kitschs" wieder zu erkennen und gelten zu lassen anfängt.

MÜNCHEN.

Durch die am 9. Mai 1815 dekretierte Verlegung der Porzellanmalerstube der Königlichen Manufaktur von Nymphenburg nach München und durch die damit zusammen-

[1] Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der allgem. Deutschen Industrie-Ausstellung zu München 1854, S. 33 und 44. XII. Gruppe, Nr. 1600; „Auszeichnungen" dieser Ausstellung, S. 172.

[2] Anton Kundmüller-Würzburg über Hans Kundmüller in Anton Chroust: Lebensläufe aus Franken I (München 1919), S. 274ff.

hängende Errichtung der „Kunstanstalt“ in München, wie die dadurch bedingte enge Fühlungnahme mit der Münchner staatlichen Kunstakademie wird die Porzellanmalerei immer mehr der Fabrikleitung entzogen und entfremdet, dagegen zum selbständigen Wettbewerb mit der „hohen“ Kunst angespornt. So sehr diese Maßnahme die technische, zum Teil auch die künstlerische Leistungsfähigkeit steigerte, so sehr führte diese Lostrennung begreiflicherweise an der Nymphenburger Fabrik Verhältnisse herbei, die ihren Niedergang beschleunigen mußten. Wie in Wien[1] und Bamberg entfaltet sich das Porzellangemälde auf zahllosen Bildtellern und Prunkvasen wie auf Platten auch in München zur höchsten technischen Meisterschaft, zunächst auf Prunkvasen, wie sie in Sèvres am beliebtesten waren, aber auch auf Tellerservicen, seit ungefähr 1825 immer mehr auf Platten, deren Herstellung und Brand — bei einer Plattengröße bis zu 600 Quadratzoll — schon an und für sich eine sehr bemerkenswerte Leistung der Fabrik bedeutet. Die Tendenz fordert eine möglichst genaue Wiedergabe des Ölgemäldes (meist nach den Originalen der Münchner Alten Pinakothek) sowohl in Zeichnung als auch in der Farbe, also unter Ausschaltung der früher üblichen Kupferstiche. Handelt es sich doch jetzt darum, die „vorzüglichsten Bilder in Schmelzfarben für die Nachwelt zu erhalten, wenn endlich der Zahn der Zeit die Originale zerstört haben wird“, also um eine Art Plattenarchiv in beständiger Feuermalerei, weshalb man Porzellangemälde auch in den Grundstein der bedeutendsten Kunstbauten Ludwigs I. einzufügen pflegte[2]. Bei der forgfältigsten Ausführung beanspruchten solche Porzellangemälde nicht selten monatelange fleißige Arbeit, wurden aber dementsprechend auch besonders geschätzt und in der Münchner Hofsilberkammer wie in der alten, später neuen Pinakothek verwahrt und ausgestellt. Noch heute befinden sich im Münchner Residenzmuseum, wo alle Bestände vereinigt wurden, außer 2 Vasen 72 Teller und 208 Platten, allerdings zum größten Teile von Malern der staatlichen „Kunstanstalt“, doch auch von privaten Künstlern.

Der alte Kampf zwischen Fabrik- und Hausmalerei, der gerade in Bayern schon in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts von Staats wegen als aussichtslos ganz aufgegeben worden war[3], ja bei der immer stärker hervortretenden Begeisterung für „Kommerz-Freyheit“ fast mit einer offiziellen Begünstigung der Hausmalerei geendet

---

[1] Der große Reichtum an solchen Arbeiten, namentlich an Bildtellern aus der ehemaligen Wiener Manufaktur, kommt seit kurzem in der ehemaligen Hoftafel- und Silberkammer in der Wiener Burg zum Ausdruck; vgl. den Führer durch diese Sammlung von Dr. R. Ernst; Wien 1923, S. 9 ff.

[2] F. H. Hofmann, Nymphenburg III, S. 632 ff.

[3] Der Fabrikkommissar M. Flurl berichtet 1792 geradezu: Bey der hiesigen Fabrik wird das meiste Geschirr bloß weiß und unbemalter verkauft, weil die Anzahl derjenigen sehr gering ist, welche sich bemaltes entweder anschaffen mögen oder sich anzuschaffen im Stande sind. F. H. Hofmann, Nymphenburg III, S. 603.

hatte, wurde nun in einer anderen Form wieder aufgenommen, indem man einander die besten Kräfte abspenstig zu machen trachtete.

Die Königliche Porzellanmanufaktur und ihre Münchner Kunstanstalt hat sich auf diese Weise einige ausgezeichnete Mitarbeiter verschafft, aber erst in späterer Zeit. Ihre Hauptmeister in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts sind entweder gebürtige Münchner oder Maler, die von auswärtigen Fabriken kommen; ihre höchste Ausbildung in der Figurenmalerei erfahren sie aber an der Münchner Kunstakademie, namentlich unter Schnorr. Zu den Münchnern zählen der noch aus der früheren Zeit hereinreichende vielgewandte Porträt- und Figurenmaler Anton Auer (1778—1814)[1] mit seinem Sohne Max Joseph Auer (1805—78), ferner Johann Georg Danner (geb. 1782), der 1802 bis 1805 auch an der Berliner Fabrik gearbeitet hat, aber schon 1812 Aufseher in der Gemäldegalerie wird, somit in seinen späteren Jahren auch Hausmalerei, jedoch nur in bescheidenstem Umfang, getrieben haben mag[2], dann der Landschafter Franz Seelmayer (auch Sellmair etc., geb. 1807), ein Hauptbeteiligter an dem Gemälde-Service für König Maximilian I.[3], ferner der Historienmaler Benno Keim (1798—1826)[4] und der verdienstvolle Max Emanuel Ainmiller (1807—70), der z. B. an den Vasenmalereien nach Flaxmann für das große Service des Grafen Schönborn-Wiesentheid beteiligt ist, aber bald ganz zur Glasmalerei abschwenkt und da als Nachfolger von S. Frank seine ganze Stärke zeigt[5]. Unter den von auswärts berufenen wichtigeren Kräften ist der von Stuttgart gebürtige Carl Friedrich Heinzmann (1795—1846), der Schüler von Seele (der nur technisch zu den Ölmalern gehört, ästhetisch aber wie kaum ein anderer den Porzellanmalern angegliedert werden müßte) und Kobell zu nennen, der seit 1822 für die Kgl. Manufaktur zahlreiche Riesenvasen, Teller und Platten mit klassizistischen und heimatlichen Landschaften, auch Tierstücken nach berühmten Ölgemälden, ebenso bayerischem Militär und Genrehaftem malt[6], aber auch als Ölmaler und Lithograph hervortritt. Sie alle aber überragt die „Notabilität unter den Schmelz-

---

[1] F. H. Hofmann, Nymphenburg II, S. 354, und III, S. 627 ff.

[2] F. H. Hofmann, Nymphenburg II, S. 352, und III, S. 629 ff. Die große Vase mit den Putten nach Rubens und Carracci von der Akademieausstellung von 1811 stammt noch aus der Zeit seiner Fabrikanstellung; dagegen könnte das ebenfalls signierte Dejeuner mit der bunten Darstellung der fünf Sinne nach Farbstichen von Schiavonetti-Chaponnier bei Geheimrat Bäuml in Nymphenburg vielleicht schon als eine Hausmalerei aufzufassen sein.

[3] Nagler, Künstlerlexikon XVI (1846), S. 205.

[4] F. H. Hofmann, Nymphenburg II, S. 357.

[5] Nagler, Künstlerlexikon I (1835), S. 33; Thieme-Becker, Künstlerlexikon I, S. 153.

[6] Nagler, Künstlerlexikon VI (1838), S. 68; F. H. Hofmann, Nymphenburg II, S. 360, oder III, S. 576 ff. (Abbildungen). Vgl. die große Vase mit der Darstellung des Kronprinzen Ludwig auf seiner italienischen Reise, im Bayer. Nationalmuseum von München (abgebildet im Jahresbericht dieser Anstalt für 1910). F. H. Hofmann (Nymphenburg III, S. 561 und 642), der diese, 1821 nach einer Zeichnung von Georg Dillis bemalte Vase abbildet, läßt die Frage nach dem Porzellanmaler offen.

malern“, nämlich der im Ansbachschen, in Triesdorf, am 8. Mai 1787 geborene Christian Adler, der 1811 durch Melchior nach Nymphenburg berufen, schon 1816 Malereiaufseher und die Seele der Münchner Kunstanstalt wird und in erster Reihe dazu ausersehen ist, einen Lieblingsplan und Befehl des Königs Ludwig I. von 1827, die besten alten Gemälde namentlich aus der alten Pinakothek auf Porzellanplatten zu wiederholen, wie man sie schon seit 1810 auf Tellern „verewigt“ hatte, entweder persönlich zu verwirklichen oder die weiteren dazu geeigneten Kräfte heranzuziehen; er stirbt am 4. März 1850[1].

Alle genannten und viele ihrer Genossen sind, trotz der räumlichen Trennung der Münchner „Kunstanstalt“ von der Nymphenburger Manufaktur, Fabrikmaler und als solche Staatsangestellte, die meist so gut bezahlt werden, daß sie sich als Künstler fühlen und auf unbedeutenden Nebenerwerb verzichten können. Wenn wir nun häufiger als früher Malersignaturen antreffen, so bedeutet dies fast stets nichts anderes, als daß die Fabrikleitung, dem Beispiel von Wien folgend, nun damit einverstanden ist, daß der Maler auf besonders gelungene oder prunkvolle Stücke seinen Namen in nicht störender Weise hinzufügt, um sein Verantwortlichkeitsgefühl zu heben und ihn zu noch höheren künstlerischen Leistungen, zu denen er sich bekennen darf, anzuspornen. Davon wurde auch z. B. von Auer, ja von Adler selbst, überaus häufig Gebrauch gemacht, ebenso von Heinzmann[2] und anderen. Trotzdem wird man gewiß einzelne Arbeiten, die nicht zu den Spitzenleistungen zählen und dennoch Malernamen aufweisen, als gelegentliche Privatarbeiten für besondere Geschenkzwecke auffassen dürfen, wie etwa den Krug (mit einer Waldlandschaft und darüber einem Engel mit den Initialen M S), der auf der Bodenfläche die Bezeichnung „Gemahlt von B. Keim“ trägt (Würzburg, Privatbesitz von Frl. M. Seligsberger).

Verschiedene Fabrikmaler, die früh entlassen oder pensioniert wurden, mögen allerdings noch manches Porzellan auf eigene Faust gemalt haben, wie etwa Joseph Werberger (geb. 1798, pensioniert wegen Augenleidens 1847, dann Kirchenmaler und Restaurator, gestorben 1869)[3] oder der 1805 geborene Kobell-Schüler Carl Friedrich Lefeubure, der 1825 eintritt, ein Jahr später die Stelle Heines übernimmt, an den großen Gemäldeservicen für den Hof ebenso beteiligt ist wie der gleichzeitige Ferdinand

---

[1] F. H. Hofmann, Nymphenburg II, S. 364 ff. (der hier seine früheren Angaben in „Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg“, S. 254, verbessert); das Verzeichnis seiner (bis dahin gefertigten) Werke in Naglers Geschichte der Kgl. Porzellan-Manufaktur, in den Bayer. Annalen, 1834 S. 814 ff.

[2] F. H. Hofmann, Nymphenburg II, S. 357.

[3] Nagler, Künstlerlexikon IV (1837), S. 305; daselbst Aufzählung einiger Platten nach holländischen Gemälden, im Anschluß an Naglers Geschichte der Porzellanmanufaktur in den Bayer. Annalen 1839, S. 88.

Lefeubure[1], 1862 pensioniert wird, aber erst 1886 in München stirbt, oder der Schüler Adlers, der Blumenmaler Franz Xaver Nachtmann, der kaum vier Jahre in der Fabrik tätig, schon 1826 entlassen wird, aber noch zwanzig Jahre länger in München als Maler lebt[2]; von ihm steht eine Prunkvase mit üppiger Blumenmalerei im Bayerischen Nationalmuseum; auch Blumenvorlagen in Steindruck hat er herausgegeben. — Ebenso lassen sich von dem in Kusel in der Pfalz 1798 geborenen und an der Münchner Akademie geschulten Miniatur- und Porzellanmaler Carl Wollenweber, der 1841 Galerieinspektor des Grafen Schönborn in Pommersfelden wird[3], einige signierte Porzellanbilder nachweisen, wie eine Porträtplatte mit dem Brustbild des Königs Ludwig I. von 1839 (Berlin, bei Karl Bachmann)[4], ferner aus dem gleichen Jahre eine Italienerin mit schlafendem Kinde und von 1840 eine neapolitanische Fischerfamilie, beide früher im Schloß Rosenstein in Stuttgart[5]. — Ob der Porzellanmaler E. Schade von dem ebenfalls im Schloß Rosenstein einzelne bezeichnete Bilder vorhanden waren[6], auch hierhergehört, läßt sich vorläufig noch nicht sagen; er malte orientalische Sklavenmärkte, eine Gesellschaft im Freien nach Winterhalter, Florine, eine Venus nach Tizian, und namentlich das in der Münchner Pinakothek befindliche Rubensbild des Raubes der Töchter des Leukippos, ein in der Münchner Porzellanmalerei sehr beliebtes und oft wiederholtes Thema. — Über T. Lau, der ein Nymphenburger Porzellanbildchen mit dem Porträt eines bayerischen Prinzen (in der Sammlung C. Baer in Mannheim) gemalt und bezeichnet hat, ist bisher noch nichts bekannt geworden; unter den Angestellten von Nymphenburg-München wurden die drei letztgenannten Porzellanmaler bisher nicht festgestellt. Mit „Erdmannsdörfer, München 1850" sind zwei Rundporzellanbilder der ehemaligen Sammlung H. Leonhard in Mannheim bezeichnet, die den König Maximilian II. von Bayern und seine Gemahlin Maria darstellen[7]. — Auch Johann Christian Schoeller[8] aus Rappoltsweiler (1782—1851) mag hier angeschlossen werden, da er vom Münchner Hofmaler Klotz die entscheidendsten Anregungen empfing, wenn er auch darauf an verschiedenen Orten in der Schweiz, besonders in Genf, und in Frankreich tätig ist, zum Wiener Kongreß nach Wien kommt, dann aber sein Wander-

[1] F. H. Hofmann, Nymphenburg III, S. 630 ff. (Onyxservice, Nibelungenservice etc.).
[2] F. H. Hofmann, Nymphenburg II, S. 362.
[3] Nagler, Künstlerlexikon XXII (1852), S. 67.
[4] Altes Bayerisches Porzellan; Ausstellung des B. Nationalmuseums in München 1909, Nr. 847; Abbildung bei F. H. Hofmann, Nymphenburg III, S. 583.
[5] Gemälde-Auktion von F. Fleischhauer-Stuttgart vom 26. Oktober 1920, Nr. 227 und 226.
[6] Stuttgart, Auktionen von F. Fleischhauer vom 27. Oktober 1919, Nr. 116—118, und vom 26. Oktober 1920, Nr. 179 (Katalogabbildung; aber falsche Erklärung).
[7] Mannheim, Katolog der Kleinporträtskunst-Austellung 1909, Nr. 692 und 693.
[8] Nagler, Künstlerlexikon XV (1845), S. 423.

leben durch Italien und Frankreich fortsetzt; verschiedene Arbeiten von ihm besitzen die Fürsten Kaunitz und Esterhazy; zwei Engel nach Parmeggiano auf Beinglas mit seinem Monogramm sind im Prager Kunstgewerblichen Museum; bezeichnete Porzellanmalereien kamen aber noch nicht zum Vorschein. — Schließlich möge auch der aus Odensee gebürtige Wilhelm Bentz (1806—33)[1] hier seinen Platz erhalten, obwohl er hauptsächlich in Kopenhagen, und zwar als Genre- und Porträtmaler, lebte; aber die Jahre 1831 und 1832 verbrachte er in München, wo er u. a. auch sein populärstes Bild, den Künstlertisch im Finkschen Kaffeehaus, malte. Wohl um die gleiche Zeit entstanden auch seine Porzellanmalereien, wie der Pfeifenkopf mit dem Brustbild der M. Raffenberg im Kunstindustri-Museum von Kopenhagen[2].

Gegenüber diesen auswärtigen Kräften müssen die Münchner, die sich nicht nur vorübergehend mit der Porzellanmalerei beschäftigten, näher betrachtet werden. Schon Johann Baptist Findl, den die Fabrik-Akten nicht kennen, war ein Hausmaler, der seinem Beruf bereits offen nachgehen konnte. Von ihm hat sich eine vollbezeichnete Nymphenburger Bouillontasse mit der Darstellung des ersten Münchner Oktoberfestes (1810) erhalten, die nach der Inschrift wohl als eine Widmung an König Max I. angesehen werden kann[3]. Solche Leute schienen der Fabrik ungefährlich. Auch als der seit 1817 in Nymphenburg angestellte und 1822 entlassene Dekorateur Karl Gronsfeld 1826 in München um eine bürgerliche Malerkonzession ersucht, bekommt er sie[4]. — Vielleicht gehört auch Joseph Schmetterer hierher, von dem sich eine mit seinem Namen bezeichnete Porträttasse in der Sammlung Grollier in Paris erhalten hat[5].

Anders lag es dagegen bei Johann Jakob Bräutigam. Dieser offenbar sehr tüchtige Porzellanmaler, 1790 in Breitenbach in Schwarzburg-Sondershausen geboren, hatte in München — ähnlich wie Karl Schmidt in Bamberg — ein „Porzellainmalerei-Institut" gegründet und mit seinen Porzellangemälden auf der Ausstellung von 1835 Aufsehen erregt. Diese Konkurrenz, die man zu hindern nicht mehr die Macht besaß, wurde nun auf die einfachste Weise dadurch ausgeschaltet, daß Bräutigam 1838 an Stelle des avancierenden Chr. Adler zum Malereiaufseher der Kunstanstalt der Manufaktur ernannt wurde und hier Gelegenheit bekam, an dem Hochzeitservice mit landschaftlichem Schmuck für König Otto von Griechenland mitzuarbeiten. Aber schon

---

[1] Thieme-Becker, Künstlerlexikon III, S. 305.

[2] Abgebildet im Jahresbericht dieses Museums für 1918, S. 22.

[3] F. H. Hofmann, Die „Pfuscherei" in Nymphenburg, in der Zeitschrift „Cicerone" 1913, S. 464.

[4] F. H. Hofmann, Nymphenburg II, S. 357.

[5] Charles Grollier, Manuel de l'amateur de porcelaines, Paris 1914, S. 144, Nr. 958; F. H. Hofmann (Nymphenburg III S. 700 Nr. 128) reiht den Schmetterer den „Pfuschmalern" an.

Ende 1841 wurde er wieder entlassen und starb in München am 26. Juni 1868[1]. — Die anderen, späteren privaten Hausmalerei-Betriebe und -Geschäfte spielen nur eine geringe Rolle: Nathan Prager[2] bekommt auf der Ausstellung von 1854 „wegen der Größe des auf eine Platte gemalten Bildes" eine lobende Erwähnung, Friedrich Schoch[3] führt vier eingebrannte Radierungen auf Porzellan und Email vor, während Hannes & Wieninger[4] beim gleichen Anlaß nur Objekte mit lithographischem Umdruck zu zeigen haben. Auf der Pariser Weltausstellung 1855 trägt Egger & Sonnert in München wenigstens eine ehrenvolle Erwähnung davon, und auf der Londoner Weltausstellung von 1862 ist Heinrich Wimmer von München vertreten. Aber diese Namen, wie auch Humplmayr oder Thallmaier (Thalmayr)[5] sind weniger die von Hausmalern als von Kunsthandlungen, für die selbständige Porzellanmaler Aufträge übernehmen und ausführen. Einen solchen haben wir bereits in Andreas Deckelmann[6] kennengelernt, der, 1820 in Nordhallen (Oberfranken) geboren, mit 14 Jahren zu Karl Schmidt nach Bamberg in die Lehre kam und sich mit diesem 1842 an der Ausstellung in Mainz mitbeteiligt hatte. In München sucht er unter Schnorr und später unter Schwind den Übergang zur großen Historienmalerei, zeichnet auch große Kartons (Tod des Cheruskerfürsten Sigmar) und malt Ölgemälde (Macbeth und die Hexen usw.), später sogar Fresken aus der bayerischen Geschichte. Nur um sich die Mittel zu weiterem Studium wie zu einem dreijährigen Aufenthalt in Italien zu verschaffen, hat er die Porzellanmalerei nicht aufgegeben und malt u. a. eine große Vase mit den Bildnissen der Königin Victoria von England und anderer Mitglieder ihrer Familie sowie zahlreiche Kopien nach Gemälden aus der alten Pinakothek, hauptsächlich für die obengenannten Handlungen von Wimmer oder Thallmaier, zuletzt auch Defreggers Salontiroler; Deckelmann stirbt in München am 22. Dezember 1882.

In der letzten Zeit der staatlichen Kunstanstalt von München wird das Verhältnis zwischen den angestellten Porzellanmalern und den Hausmalern besonders eigenartig. Solange König Ludwig I., zugleich der beste Kunde der staatlichen Porzellan-

---

[1] Chr. Schmitz, Thonwaaren- und Glasfabrikation in Bayern (1836), S. 169; Thieme-Becker, Künstlerlexikon IV, S. 511; F. H. Hofmann, Nymphenburg II, 361 f.

[2] Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der allgem. deutschen Industrie-Ausstellung zu München, S. 44, XII. Gruppe, Nr. 899.

[3] Katalog der allg. deutschen Industrie-Ausstellung zu München 1854, S. 232. Nachtrag Nr. 6963.

[4] Fr. B. W. v. Hermann, Bericht der Beurtheilungs-Commission in München 1854, München 1855, IX. II. S. 19.

[5] Wie weit Thallmaier-Signaturen, wie z. B. auf dem großen Porzellangemälde mit König Ludwig II. von Bayern, von seinen Ahnen umgeben, im Schloß Berg am Starnberger See, als Künstler- oder als Händler-Signaturen aufgefaßt werden müssen, ist eine offene Frage.

[6] Thieme-Becker, Künstlerlexikon VIII, S. 519. — Ein Porzellangemälde, eine Früchteverkäuferin mit Kind, aus der Münchener Zeit, befand sich im Schloß Rosenstein (Abbildung im Auktionskatalog F. Fleischhauer vom 26. Oktober 1920, Nr. 53 auf Tafel 38).

malerei, der ihr 1842—48 für Plattengemälde nicht weniger als 60987 fl.[1] überweisen läßt, seine schützende Hand über dem Unternehmen hält, läßt sich die Absicht, das künstlerische gegenüber dem rein technisch-kommerziellen Moment zu wahren, aufrechterhalten, und der Cornelius-Schüler Eugen Napoleon Neureuther[2], der Direktor der Nymphenburger Fabrik, dem Ende 1847 auch die Aufsicht über die Münchner Kunstanstalt übertragen wird, bemüht sich, den guten Ruf des stark bergabgehenden Unternehmens tunlichst zu wahren. Nach der Abdankung Ludwigs I. siegen aber die fiskalischen Gesichtspunkte, so daß die künstlerischen Überlieferungen in den Hintergrund treten und die nicht genügend beschäftigten Maler nach und nach verabschiedet werden. Da macht nun Neureuther am 5. Dezember 1848 den merkwürdigen Vorschlag, die Münchner Porzellanmalerei-Anstalt nicht nur völlig von Nymphenburg zu trennen, sondern als Staatsinstitut ganz aufzulassen und privaten Händen zu überantworten; der Fabrikdirektor kapituliert also ganz vor der Hausmalerei; vielleicht hatte er schon die Absicht, diese Malerei in persönliche Regie zu übernehmen. Als dieser Plan nicht gelingt, vereinigt er sich privat mit dem vorzüglichen Porzellanmaler Otto Wustlich[3], der 1854 aus Bamberg nach München übersiedelt, zu einem gemeinsamen Unternehmen, indem er eine neue Art von „Porzellan-Mosaik-Malerei“[4] einführt, von dem eine Probe, nämlich ein großes Mosaikbild der Sixtinischen Madonna, auf der Münchner Industrie-Ausstellung von 1854 gezeigt und mit der Ehrenmünze ausgezeichnet wird. Durch die Pensionierung 1856 hört Neureuthers staatliche Tätigkeit auf, jedoch keineswegs die private. Wenn auch das neue Porzellanmosaik wohl infolge mangelnder Aufträge die in diese Neuheit gesetzten Hoffnungen nicht erfüllt, kann es Neureuther in der Folgezeit

---

[1] F. H. Hofmann, Nymphenburg I, S. 188.

[2] F. H. Hofmann, Nymphenburg I, S. 188ff., und II, S. 363.

[3] Vgl. auch Nagler, Künstlerlexikon XXII (1852), S. 137. — Das daselbst genannte Porzellanbild von 1841 mit den Putten nach dem Rubensbild in der Alten Pinakothek dürfte schon angesichts des Originals in München selbst entstanden sein; seine zusammenhängende Münchner Tätigkeit beginnt Wustlich 1854 mit der Porzellanwiederholung des Raffael-Selbstbildnisses und liefert in rascher Aufeinanderfolge für König Ludwig I. bis zu dessen Tode nichts weniger als 75 Gemäldeplatten ab, darunter 38 Kopien nach alten Meistern und 37 nach den Bildern der königlichen Schönheitsgalerie; sein bestes Bild für Ludwig ist eine hl. Familie nach Beccafumi, 1868 (F. H. Hofmann, Nymphenburg III, S. 635).

[4] Nach dem „Bericht der Beurtheilungs-Commission“ bei der allgem. deutschen Industrie-Ausstellung zu München 1854, S. 33, XII. Gruppe Nr. 897, handelt es sich dabei um folgendes: Die ganze Fläche des Bildes wird aus Porzellanstücken zusammengesetzt und im Zusammenhang gemalt, dann auseinandergenommen, gebrannt und wieder in der früheren Anordnung, aber haltbar, zusammengefügt. — Ein so gemachtes Bild hätte den Nachruhm Neureuthers wohl besser gesichert als jenes inzwischen ganz zerstörte Frescobild auf der Außenseite der Neuen Pinakothek, auf dem W. von Kaulbach den Neureuther zusammen mit dem Malereivorsteher K. Lefeubure und Otto Wustlich — also zwischen Fabrik und Hausmalerei pendelnd — dargestellt hatte; aber das diesem Fresco zugrundeliegende interessante Kaulbach-Gemälde von 1853 hat sich uns wenigstens in der Neuen Pinakothek erhalten (Abbildung in F. H. Hofmanns Nymphenburg III, S. 667): Neureuther betrachtet links stehend eine offenbar von ihm entworfene Vase, rechts sitzt Lefeubure an der Arbeit und im Hintergrund zeigt Wustlich eine seiner gemalten Bildplatten. — F. H. Hofmann (Nymphenburg II, S. 363) bemerkt noch, daß sich Otto Wustlich auch als Lichtbild-Plastiker, also Hersteller von Porzellan-Lithophanien, hervorgetan hat, was bisher nicht bekannt war.

nicht schlecht gegangen sein, weil er sich 1860 erbötig macht, die ganze Nymphenburger Fabrik zu pachten, woraus jedoch nichts wird. Da aber diese bald anderweitig verpachtete Fabrik in der darauffolgenden Zeit künstlerische Leistungen nicht mehr pflegte, hatte es die Münchner Hausmalerei, die sich das unbemalte Porzellan in großen Posten (seit 1856) aus Wien verschaffte[1], um so leichter, sich kräftig zu entwickeln, und tat dies auch ausgiebig, solange sich die Mode der Porzellangemälde überhaupt halten ließ.

Die Schwierigkeiten, mit denen die Porzellanmaler im 18. Jahrhundert überall zu kämpfen hatten und die soviel Kenntnisse, Geduld, Zeit und Geld in Anspruch nahmen, waren ja längst behoben. Die fortschreitende Farbenchemie hatte gerade in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch Heranziehung neuer Metalloxyde (des Chroms, Platins, Titans, Urans, Iridiums, Tantals usw.) zahlreiche neue Feuerfarben erfunden, und die Handlungshäuser Ziehl & Comp., G. F. Riemann, C. G. Merkel, Ebermaier & Comp. in Nürnberg wie die chemischen Fabriken von W. C. Fikentscher in Redwitz, Chr. Ph. Prükner in Hof und Gebrüder Müller in Birnbaum bei Neustadt a. d. Aisch[2] — um nur von den Unternehmungen in Bayern zu reden — lieferten jedem Hausmaler das Material vollkommen gebrauchsfertig.

So kam es, daß schließlich selbst in den kleinsten Städten Porzellan-Hausmaler leicht tätig sein konnten, wie etwa in Memmingen, wo z. B. 1852 sogar zwei Hausmaler sitzen, nämlich Johann Bierwirth und J. G. Waibel[3]. Aber die Erzeugnisse solcher kleinen Anstalten sind in der Regel recht bescheiden: einfache Geschirrdekoration, höchstens allerlei Gegenstände mit gemalten Wappen, auch Vereinswappen aller Art, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr zahlreich, aber nur wenig erfreulich sind.

BRAUNSCHWEIG, GÖTTINGEN UND CASSEL.

Mit Dekret vom 27. August 1828 war die von der Fürstenberger Porzellanfabrik[4] abgetrennte „Fürstliche Buntmalerei in Braunschweig“ aufgehoben worden; alle dortigen Porzellanmalereien nach diesem Datum sind somit Hausmalereien. Aber schon vorher hatten sich entlassene ehemalige Fabrikmaler, wie M. Schmeißer (1818; zwei Jahre früher war er in der Fürstlichen Buntmalerei aufgenommen worden)[5] oder Becker (1824—26; er war 1822 nach langjähriger Dienstzeit entlassen worden, wurde

[1] Folnesics-Braun, Wiener Porzellanmanufaktur, S. 154.

[2] Chr. Schmitz, Thonwaaren- und Glasfabrikation (1836), S. 43 und 149.

[3] Catalog der Industrie-Ausstellung in Augsburg 1852, S. 39 und 33, Nr. 339 und 267. Katalog der allgem. deutschen Industrieausstellung zu München 1854, S. 81, Nr. 2540.

[4] Christian Scherer, Das Fürstenberger Porzellan (Berlin 1909), S. 220—233.

[5] Chr. Scherer im „Braunschweig. Magazin“ 1904, S. 78 und 100.

jedoch 1827 wieder als Dekorations- und Schriftenmaler eingestellt), als selbständige, aber minderwertige Hausmaler niedergelassen. Auch einige der Hauptmeister der Fabrik müssen schon frühzeitig wenigstens vorübergehend als Hausmaler bezeichnet werden.

Dies gilt vor allem von dem (seit 1827) herzoglichen Hofmaler Ludwig Sebbers[1], der 1804 in Braunschweig geboren wurde. Bereits 1820 in die Braunschweigische Bunt-



391. Tasse mit Goethes Brustbild, von Ludwig Sebbers; Weimar 1826. Weimar, Goethe-Nationalmuseum.

malerei eingetreten, 1822 angestellt und wegen seiner Brauchbarkeit sehr belobt, geht er doch 1824 an die Münchner Akademie, dem damaligen Sammelpunkt aller vorwärtsstrebenden Porzellanmaler, wo u. a. zwei bezeichnete, heute im Bayerischen Nationalmuseum in München befindliche Prunkvasen, mit den Bildnissen des Königs Max I. und der Königin Karoline nach Stieler, (1825) entstehen[2]. Den Rückweg nimmt Sebbers über Weimar, wo er im Juli 1826 die jetzt im Goethehaus von Weimar bewahrte Tasse

[1] Nagler, Künstlerlexikon XVI (1845), S. 190, und Scherer, Fürstenberger Porzellan, S. 226ff.

[2] F. H. Hofmann, Das europäische Porzellan des Bayer. Nationalmuseums (1908), Nr. 454 und 455.

mit dem Bildnis Goethes, der ihm hierzu 20 Sitzungen bewilligt hatte (auf der Untertasse neben antikisierenden Ranken auf dunkelgrünem Grund das Goethe-Autogramm „Gruß und Heil!“), malt, das von dem Dichterfürsten selbst als sein ähnlichstes Porträt der Altersperiode bezeichnet worden ist[1] (Abb. 391). In seiner Heimat wieder mit Freuden aufgenommen, wird Sebbers anfangs 1827 gleich zum Leiter der Porzellanmalerei ernannt, wo er sich zwar als Figuren- und Porträtmaler neuerdings gut bewährt, jedoch den nüchternen administrativen Aufgaben nicht gewachsen ist, weshalb schon am 3. September desselben Jahres seine Entlassung erfolgt, obwohl er auch rein geschäftlichen Momenten Rechnung zu tragen versucht und sich mit dem Umdruck vermittels Lithographie für Panoramentassen und Pfeifenköpfe abgegeben hatte. Ob er in seinen späteren Jahren, die er hauptsächlich als Porträtmaler in Berlin[2] verbrachte, noch Porzellanmalerei auf eigene Faust trieb, wissen wir nicht. Eine Tasse mit dem Bildnis des Predigers Dräsecke von 1821 im Braunschweigischen Landesmuseum veranschaulicht ganz gut, wie tüchtig Sebbers bereits als Malerlehrling zu arbeiten wußte; sonst malte



392. Tasse mit dem alten Fritz, bezeichnet von F. Berger; Berlin, 19. Jahrh. Anfang.
London, British Museum, W. Franks Collection.

[1] Braunschweigisches Magazin 1827, S. 14. — Vgl. Ernst Schulte-Strathaus, Die Bildnisse Goethes, München 1910, Tafel 143 und 144. — Nagler a. a. O. behauptet, Sebbers hätte das Goethebild auch auf eine Vase gemalt, die sich im Museum von Braunschweig befinde. Das ist — nach der Feststellung von Chr. Scherer — ein Irrtum; das genannte Museum hat nie eine Goethevase von Sebbers besessen. Es wäre ja möglich, daß dieser Maler ein solches Stück seiner Vaterstadt verehren wollte, aber nach seiner Entlassung diese Absicht aufgab. Ob und wo etwa eine solche Vase existiert, konnte Scherer nicht in Erfahrung bringen.

[2] Nagler (Künstlerlexikon a. a. O.) stellt den Berliner Aufenthalt, sein Studium an der dortigen Kunstakademie und die großen Porträtaufträge für verschiedene Mitglieder des preußischen und braunschweigischen Herrscherhauses wie die Verewigung einiger berühmter Schauspieler in ihren bedeutendsten Rollen an den Anfang der Künstlerlaufbahn von Sebbers, während dies offenbar in die Zeit nach 1827 zu setzen ist.



393. Blumenteller von Adolf Eli;
Braunschweig, 19. Jahrh. Mitte. Braunschweig, Landesmuseum.

er auf Porzellan besonders gerne Madonnen und andere Heiligendarstellungen, Engelsköpfe, Amor und Psyche, Porträts der Prinzessin Charlotte von England oder des Herzogs Friedrich Wilhelm (Braun-Camayeu) usw.; aus seiner späteren Zeit werden besonders Vasen mit dem Porträt der Fürstin von Liegnitz, der morganatischen Gemahlin Friedrich Wilhelms III., und mit dem des Herzogs Bernhard von Weimar hervorgehoben.

Ein anderer gebürtiger Braunschweiger, F. Berger[1], war um dieselbe Zeit wie Sebbers an der Münchner Akademie und wurde dann wie dieser in Braunschweig als Porzellanmaler (1827) angestellt und gleichzeitig mit ihm bereits entlassen; er wird als Landschaftsmaler bezeichnet zum Unterschied von seinem älteren Namensvetter J. F. Berger (Börger), der Blumenmaler in Fürstenberg war und bereits 1772 gestorben ist. Wenn man ihm die im Bethnal-Green-Museum von London (Nr. 177; Abb. 392) bewahrte mit „F. Berger“ signierte, mit dem Louis XVI-Bildnis Friedrichs des Großen und den Schlachtennamen gezierte Berliner Tasse, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstanden sein könnte, zuzuschreiben berechtigt ist[2], muß er ein sehr konservativer Knabe gewesen sein.

Als die herzogliche Buntmalerei endgültig aufgehoben wurde, tun sich die brotlos gewordenen Porzellanmaler August Wiehe (Figurenmaler), C. Moritz (Figurenmaler),

[1] Chr. Scherer im „Braunschw. Magazin“ 1904, S. 97.

[2] Man könnte auch an den Berliner Kupferstecher Friedrich Gottlieb Berger denken, der zwischen 1713 und 1797 genannt wird und sich mit Porträts beschäftigt; daß dieser aber auch Porzellan bemalt hätte, ist uns noch nirgends bekannt geworden.

F. Ebeling (Prospektmaler) und Christel Eli (Blumenmaler) — der alte Figurenmaler Heinrich Christian Brüning (1779—1855)[1] lehnte die Einladung ab — zu einer privaten Malergesellschaft in Braunschweig zusammen, die sich jedoch schon 1830 wieder auflöst; Eli tritt dann bei der Porzellanhandlung des Faktors Carl de Marées ein, der 1829 die Verkaufsniederlage der Fürstenberger Fabrik in Braunschweig übernommen hatte. Sowohl Johann Heinrich Christian Eli, wie er eigentlich heißt, als auch sein jüngerer Bruder Adolf Eli, ebenfalls Blumenmaler, bleiben mit ihren naturalistischen, schweren, stereotypen Blumen, besonders Rosen, nebst Goldornamenten die charakteristischsten Hausmaler des 19. Jahrhunderts in Braunschweig, zumal Christel (geb. 1800) erst 1881 als „Hof-Blumen-, Frucht- und Insektenmaler" stirbt, während Adolf (geb. 1821; vgl. den Teller in Abb. 393), der 1838 in die Malerwerkstätte des Faktors de Marées eingetreten war, später u. a. das Tafelservice für die Silberkammer des herzoglichen Residenzschlosses malte und zahlreiche Schüler und Schülerinnen heranzog, als Hofporzellanmaler 1889 sein Leben beschließt. Von sonstigen Braunschweiger Hausmalern, die ehedem an der Fabrik angestellt waren, sind noch Chr. Buschmann und Ernst Klockenthör, von dem das Braunschweigische Museum außer zwei Pfeifenköpfen eine mit E. K. bezeichnete Tasse mit der Ansicht von Blankenburg a. H. (Abb. 394) besitzt, zu nennen; ihnen ließe sich noch der Amateur Dr. Carl Schiller angliedern.



394. Tasse mit Ansicht von Blankenburg i. H., bezeichnet von Ernst Klockenthör;
Braunschweig, 19. Jahrh. Mitte. Braunschweig, Landesmuseum.

In der Nähe von Braunschweig haben sich noch zwei Porzellan-Hausmaler in der Biedermeierzeit niedergelassen; der eine von ihnen C. Schierholz in Clausthal, von

---

[1] Ausführliche Zusammenstellung seiner Arbeiten bei Chr. Scherer im „Braunschweigischen Magazin 1904", S. 79 ff.; Brüning trat Ende 1830 mit voller Pension in den Ruhestand, beschäftigte sich aber doch noch seine letzten 25 Jahre als Hausmaler auf Fürstenberger oder französischem Porzellan.



395. Panoramentasse von C. Schierholz in Clausthal, um 1840. Braunschweig, Landesmuseum.

dem u. a. eine Tasse auf drei Füßen und überhöhtem Henkel, mit der Ansicht des Pfarrhauses von Wulften, im Braunschweigischen Landesmuseum (Abb. 395) und eine große, ebenfalls Fürstenberger Empiretasse mit dem primitiven Panorama von „Scherenberg" (Signatur: C. Schierholz / à / Clausthal) beim Baron F. Gaisberg in Schöckingen steht, der andere Ernst Flemming[1] in Wolfenbüttel, der sich daselbst seit den dreißiger Jahren bis zu seinem Tode am 22. Oktober 1865 verfolgen läßt. Das Vaterländische Museum wie auch das Landesmuseum in Braunschweig besitzen verschiedene Tassen seiner Hand, sowohl mit der Gesamtansicht von Wolfenbüttel (Abb. 396) als auch mit der Darstellung einzelner Gebäude, wie des ersten Bahnhofs von 1838 oder des „Café turc" von 1839.

Auffallend viele, aber nicht gerade sehr bedeutende Porzellan-Hausmaler, die zum Teil in Abhängigkeit von der späteren Braunschweiger Malerei stehen, besitzt die Universitätsstadt Göttingen[2], allerdings vornehmlich für die bescheidenen Studenten-Dedikationen und Andenkengeschenke, also hauptsächlich für Göttinger Ansichten, Studenten-Silhouetten und -Wappen. Den Reigen eröffnet Fritz Wedemeyer (geb. 26. Dezember 1783; gest. 20. August 1861), der in erster Reihe Glasmaler war und als solcher u. a. die Fenster für den Kirchstuhl des Königs in der Hofkirche von Göttingen (1839), auch Lichtschirme und Trinkgläser in der Wiener Translucid-Technik malte, aber in seinem 1809 eröffneten Geschäft auch zahllose Pfeifenköpfe, Bierglasdeckel oder Tassen von Porzellan dekorierte. Das Göttinger Museum besitzt verschiedene, für beide Gebiete charakteristische Arbeiten, darunter eine Tasse mit dem Studierzimmer des Anthropologen Blumenbach und zwei Vasen mit Ansichten von Göttingen und der Plesse, bei denen die starke Betonung der grünen Farbe, selbst in den sonst violetten Wolken, auffällt.

---

[1] Braunschw. Anzeiger vom 12. Februar 1908, Nr. 36, Notiz „Von Wolfenbütteler Kunstmalern"; hier werden die verschiedenen, zum Teile nicht mehr bestehenden Gebäude von Wolfenbüttel, die Flemming auf Porzellanen festhielt, einzeln aufgeführt, wobei der Irrtum der Schreibweise „Flemmenk" im Wolfenbüttler Adreßbuch von 1835 richtiggestellt wird.

[2] Bruno Crome: Führer durch die Altertumssammlung, Göttingen 1919, S. 91 und 92.

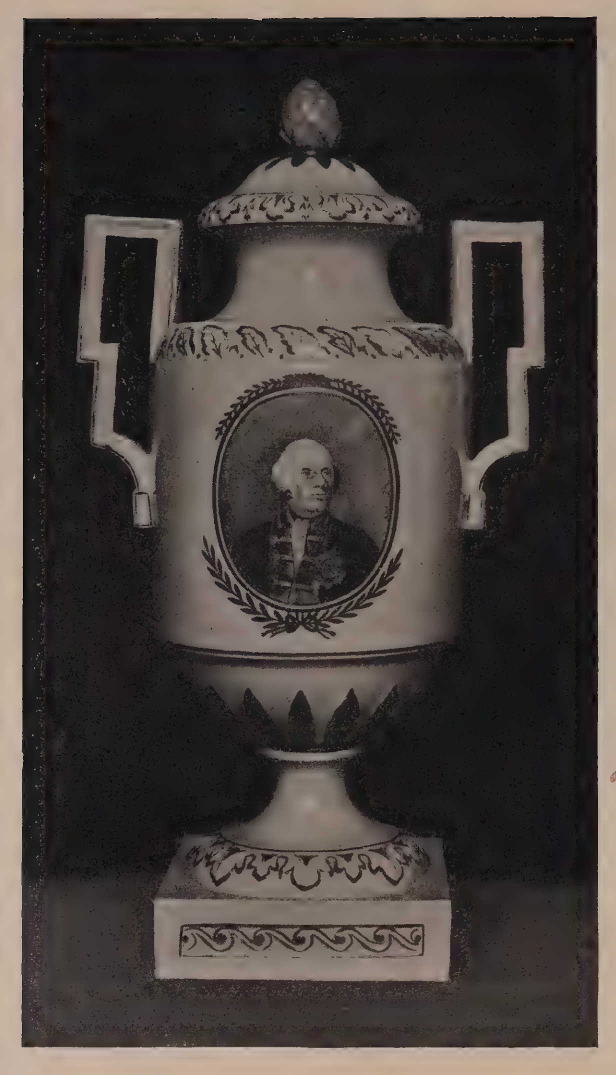


396. Tasse mit Ansicht von Wolfenbüttel, von Ernst Flemming in Wolfenbüttel, 19. Jahrh. Mitte. Braunschweig, Landesmuseum.

In derselben Richtung ist in Göttingen die Familie Petri tätig, zunächst der Vater, Philipp Petri, geboren in Heiligenstadt am 29. Dezember 1800, gestorben in Göttingen am 25. April 1868; er dürfte mit Wedemeyer verwandt gewesen sein, da ein Pfeifenkopf des Göttinger Museums eine Frau E. Petri, geborene Wedemeyer, darstellt. Auch die anderen ebenda verwahrten Arbeiten, wie Teller mit Jagdstücken in Winterlandschaften oder mit Früchten, eine Vase mit den unvermeidlichen Raffael-Putten der Sixtinischen Madonna, ein Vorwurf, der von Sebbers in Braunschweig schon etwas besser ausgeführt worden ist, ein Pfeifenkopf mit Amor und Psyche und ähnliches, zeigen ihn als gewandten Durchschnittsmaler, der nicht schlechter, aber auch nicht besser als hundert andere Zeitgenossen arbeitet. Von seinen Söhnen ist der ältere, Heinrich Petri (geb. 6. Februar 1834 in Göttingen, gest. 11. Februar 1872 in Düsseldorf), sehr bald zur Historienmalerei abgeschwenkt, während der jüngere, Bernhard Petri (geb. 11. März 1837, gest. 21. November 1887 in Göttingen) zunächst das väterliche Kunsthandwerk fortsetzt, dann aber zur Daguerreotypie, schließlich zur Photographie übertritt.

Von den weiteren Porzellanmalern in Göttingen seit den dreißiger Jahren genüge die Anführung ihrer Namen: Albrecht, Kutschbach, Mühlenpfordt, E. Fascher, Körner mit seinem Schüler August César und Spangenberg; Arbeiten von ihnen, namentlich Pfeifenköpfe in der üblichen Richtung, sind im Göttinger Museum vorhanden.

Etwas besser als die eben Genannten, aber auch kein hervorragender Meister ist der hauptsächlichste Porzellanmaler von Kassel, nämlich C. Beck. Zuerst macht er sich 1796 im Bad Pyrmont bemerkbar, wo er Fürstenberger Ausschußporzellan —



397. Fürstenberger Vase mit Bildnis Friedrich Wilhelms II. von Preußen, bezeichnet von C. Beck in Cassel, 18. Jahrh. Ende. Braunschweig, Landesmuseum.

nach einem allerdings vielleicht nicht unparteiischen Bericht — „höchst elend mit den schlechtesten Farben nach unseren [d. h. Fürstenberger] gewöhnlichen Dessins mit braunen Rosen, grauen Vergißmeinnicht oder Kornblumen bemalt und mit ganz abscheulichen braunen antiken Köpfen jämmerlich beschmiert“[1]. Daß diese herbe Kritik wenigstens für seine späteren Arbeiten nicht berechtigt ist, zeigen verschiedene mit „Beck“, „Beck à Cassel“ oder nur mit B in Gold signierte Tassen in den Sammlungen von Kassel und Braunschweig, z. B. daselbst eine mit dem Aquädukt der Wilhelmshöhe, oder im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum je eine Tasse mit einem Eber und einem Hirschen oder mit Rosen — in Braunschweiger Eli-Art — zum Geburtstag, vor allem die große Empirevase mit dem Brustbild Friedrich Wilhelms II. von Preußen im Braunschweiger Landesmuseum (Abb. 397). Die meisten Arbeiten sind aber schlicht und anspruchslos, wie die beiden Empiretassen mit einfachen Goldinschriften aus Kassel von 1824 bei Baron F. Gaisberg in Schöckingen.

THÜRINGEN.

Erst im Jahre 1760 — als sonst schon fast überall echtes Porzellan gemacht wurde — wurden im Thüringer Wald nach den (1757) vorausgegangenen, aber erst 1767 ausgebauten Vorstadien von Gotha die ersten größeren, landesherrlich privilegierten Porzellanfabriken, nämlich die von Sitzendorf-Volkstedt im Gebiet von Schwarzburg-

[1] Chr. Scherer, Fürstenberger Porzellan, S. 210ff. — Derselbe in Thieme-Beckers Künstlerlexikon III, S. 136 und im Braunschweig. Magazin, 1904, S. 100, wo noch ein Bruder des Beck in Kassel mit gleicher Beschäftigung gestreift wird. — Ob dieser C. Beck irgendwie mit dem Porzellanmaler Joh. Ehrenfried Beck aus Bürgel zusammenhängt, der 1774 an der Fayencefabrik von Wiesbaden angestellt wird, oder mit dem schlichten Wiener Dessinmaler Josef Beck (1793—1820), der nach 1820 noch als Kontorschreiber verwendet wird, aber schon 1824 stirbt, ist nicht bekannt.

Rudolstadt und in Kloster Veilsdorf (S.-Meiningen) errichtet, denen bis Ende des 18. Jahrhunderts noch 9 andere Fabriksgründungen folgten, und zwar 1764 in Wallendorf (S.-Meiningen), 1772 in Limbach (S.-Meiningen), 1777 in Ilmenau (S.-Weimar-Eisenach), 1779 in Großbreitenbach (Schwarzburg-Sondershausen), 1780 in Gera (Reuß jüng. Linie), 1783 in Rauenstein (S.-Meiningen), 1790 in Blankenhain (S.-Weimar-Eisenach), 1795 in Eisenberg (S.-Altenburg) und 1799 in Pößneck (S.-Meiningen)[1]; und am Ende des 19. Jahrhunderts gab es in Thüringen bereits rund hundert Porzellanfabriken. Im umgekehrten Verhältnis zu der großen Masse des erzeugten Porzellans steht seine Güte, die schon in alter Zeit recht viel zu wünschen übrig ließ; und noch viel weniger glücklich als die Porzellanplastik, die sich mit der anderer, führender Betriebe nicht messen kann, war — von wenigen Ausnahmen abgesehen — die Porzellanmalerei. Der Ehrgeiz nach künstlerischer Geltung tritt in den weitaus meisten Fällen gegenüber der Absicht, mit billigen Massenerzeugnissen einen großen Umsatz und ein sehr einträgliches Exportgeschäft zu erzielen, vollkommen zurück.

Schon die Vorläufer der Porzellanmaler, die in Thüringen recht zahlreichen Glasmaler, waren keine Künstler, sondern nur schlichte Handwerker, die alles, was sonst irgendwo gemacht wurde und „ging", unendlich oft wiederholten, bis irgendeine Gattung oder ein Dekor vollständig zu Tode gehetzt war. Als das Porzellan in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anfing, seinen exklusiven Adel einzubüßen und immer mehr zum simpelsten Gebrauchsgegenstand, ja zum Massen-Exportprodukt, namentlich für die Levante, herabsank, suchte man sich den Anteil an diesem Geschäft beizeiten zu sichern und begrüßt die entstehenden kleinen Fabriken, die zwar gewöhnlich kein allzu schönes, aber doch gerade für den Export brauchbares, weil sehr billiges Porzellan machten und an jeden, der es wollte und bezahlte, auch unbemalt absetzten.

Nirgends waren also die Vorbedingungen für die Hausmalerei günstiger, als schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Thüringen, nirgends aber zugleich der Wunsch, künstlerische Werte hervorzubringen, geringer, zumal die verschiedenen Landesherren, wenn ihr eigener, meist nicht sehr großer Bedarf nach besseren Stücken gedeckt war, nicht darauf ausgingen, den Wettbewerb mit jenen ihrer Standesgenossen aufzunehmen, die in ihren Betrieben mehr Ruhm als Gold verdienten.

So entstehen denn überall in Thüringen selbständige Porzellanmalereien, die auch dadurch begünstigt werden, daß einige Fabrikanten ihr Porzellan bei diesen dekorieren

---

[1] W. Stieda, Die Anfänge der Porzellanfabrikation auf dem Thüringer Walde. Jena 1902. — Durch die Feststellungen von Graul und Kurzwelly, Thüringer Porzellan (Leipzig 1909), wurde die chronologische Liste von Stieda in einigen Punkten abgeändert.

lassen, wenn ihre Angestellten für große Aufträge nicht hinreichen. Bald setzen es die Porzellanmaler (vor 1810) zunächst in Gotha, Altenburg und Weimar durch, daß ihre Betriebe behördlich als freie Gewerbe anerkannt werden, so daß ihnen die Einsprache der Fabriken nichts mehr anhaben kann. Als sich die sieben größten Fabriken am 25. Juni 1814 in Limbach zu einem Kartellvertrag entschlossen, in welchem auch gegen die „Winckel-Malerei“ Stellung genommen wird, und die besten Kräfte unter den Hausmalern für die Fabriken gewonnen werden sollten, war es bereits zu spät. Strafandrohungen und Lockungen blieben ohne Wirkung. — Da aber doch ein ständiger Wechsel der Personen einerseits unter den thüringischen Betrieben, anderseits auch mit auswärtigen Fabriken und Hausmalereien stattfindet, ist eine genauere Abgrenzung der Hausmalerei nirgends so schwierig wie hier, ja teilweise ganz unmöglich.

Im alten Sachsen-Meiningen-Hildburghausen, wo die meisten der älteren Fabriken ihren Sitz haben, wird die Hausmalerei nicht nur in der nächsten Umgebung dieser Manufakturen ausgeübt, sondern auch an Orten, in denen noch keine Fabrik steht. Und es ist keineswegs ausschließlich Thüringer Porzellan, was in Thüringen bemalt wird. So gibt es ein vielteiliges Meißner Schwanenservice, das von A. Pabst für das Kunstgewerbemuseum in Köln erworben wurde, von dem aber einzelne Teller auch in die Dresdner Porzellansammlung, in das Germanische Nationalmuseum von Nürnberg, in das Kaiser-Friedrich-Museum von Magdeburg (drei Stücke), in das Nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg usw. gekommen sind. In Meißen ist diese ganze Gruppe sicherlich nicht dekoriert worden; die zerflatternden Purpurblumen, die ihren einzigen Schmuck bilden, gleichen vollkommen jenen, die nur für Kloster-Veilsdorf charakteristisch sind; die überzähligen Stücke des berühmten Gräflich Brühlschen Services von Pförten mögen irgendwie mit anderen Objekten, die sich auch wegen des Reliefschmucks zu weiterer Bemalung nicht mehr zu eignen schienen, nach Veilsdorf gekommen sein und hier den geradezu störenden Überdekor bekommen haben. — Ein Objekt, das etwas später, etwa um 1820, in diesem meiningischen Ort entstanden ist, aber einheimisches (recht unvollkommenes) Porzellanmaterial verwendet, ist die im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum verwahrte, sentimentale Grabplatte für Louis Greiner, mit dem symbolischen Rosenstrauß, dessen volle, nicht mehr in der früheren, zerflatternden Art gemalte Rosen (nach der langatmigen, geschriebenen Erklärung auf der Rückseite) das Elternpaar veranschaulichen soll, während von den drei Knospen, die sich auf die Kinder beziehen, eine geknickt ist, weil eins der Kinder vorher gestorben war; der Maler nennt seinen Namen leider nicht. — Einen der Veilsdorfer Porzellanmaler haben wir bereits in Würzburg kennen gelernt, nämlich Friedrich Thomin, der

seit 1807 dort Hausmalerei betreibt, nachdem er vorher vielleicht in Tettau gewesen. — In Wallendorf (damals zu Koburg-Saalfeld gehörend) begründet Johann Heinrich Hutschenreuter 1794 eine eigene Porzellanmalerei, in welcher 1798 vier Maler beschäftigt werden, nämlich die beiden Brüder Nemmert, Rab und Dittrich; und die Wallendorfer Fabrik ist es selbst, die diesem Geschäft Aufträge zukommen läßt[1]. Ein Nachkomme des Letztgenannten mag jener G. Dietrich sein, der als selbständiger Hausmaler in Lichte bei Wallendorf sitzt und die Weimarer Ausstellung von 1861 mit einem Porzellangemälde beschickt[2]; bei der gleichen Gelegenheit tauchen ebenfalls mit Porzellangemälden die Gebrüder Heyn in Sophienau bei Eisfeld auf[3]. Auf Wallendorf oder Ilmenau ist wohl auch jener zu Reklamezwecken gemachte Riesen-Pfeifenkopf mit der Darstellung des toten Jägers und der Malersignatur „Strasser" im Museum von Eisenach zurückzuführen. — Auch in Rauenstein mag Hausmalerei getrieben worden sein, wie eine nicht in dieser Fabrik dekorierte Kaffeekanne mit bunten Tieren (Schildkröte und Fisch, verschiedene Fabeltiere) und Figürchen im Museum von Eisenach vermuten läßt. Allerdings könnte dieses Objekt auch im benachbarten Schalkau bemalt worden sein, wo um 1830 Porzellan bemalt worden ist. Julius Schweizer, der Sohn des Faktors der Rauensteiner Manufaktur, geboren 1814 in Rauenstein, hat nämlich hier seine erste Lehrzeit durchgemacht; nach drei Jahren geht er jedoch zur weiteren Ausbildung nach Berlin und dann nach der selbstverständlichen damaligen Mode an die Münchner Akademie, wo sich, wie bei anderen, unter Schnorr der Übergang zum Historienmaler vollzieht. Wenn auch der Herzog von Meiningen diesen wohl tüchtigsten Porzellanmaler seines Landes[4] durch Erwerbung einzelner Arbeiten unterstützt, muß Schweizer doch zur Bestreitung seines Lebensunterhaltes wie für die unumgängliche Italienreise weiter Porzellan malen und tut dies ganz in der Richtung von Bamberg-München. Unter seinen Porzellangemälden werden eine Magdalena nach Guido Reni und die Sendlinger Schlacht nach Lindenschmidt genannt[5]; im Schloß Rosenstein befanden sich von ihm verschiedene Gemälde nach Tizian, L. Giordano, Hitz, Riedel u. a.[6]. — Erst später sitzt auch in Meiningen selbst

---

[1] W. Stieda a. a. O., S. 107 (wo er statt „Johann" — „Georg" genannt wird), und Graul-Kurzwelly a. a. O., S. 61.

[2] Katalog der zweiten allgemeinen thüringischen Gewerbe-Ausstellung zu Weimar 1861, S. 164, Nr. 1095.

[3] Ebenda, S. 55, Nr. 282.

[4] Erst 1826 waren die Herzogtümer Meiningen und Hildburghausen miteinander vereinigt worden; die hauptsächlichsten Porzellan- und Glas-Erzeugungsgebiete waren vor dieser Zeit nicht meiningisch. Dem Herzog mag daran gelegen haben, sein Interesse für den Hauptproduktionszweig der neuen Gebiete zu bekunden, die der bisherige Herzog von Hildburghausen aufgegeben hatte, um dagegen Altenburg zu erwerben.

[5] Nagler, Künstlerlexikon XVI (1846), S. 137.

[6] Vgl. auch die Gemälde-Auktion von F. Fleischhauer in Stuttgart vom 26. Oktober 1920, Nr. 186, mit Katalogabbildung auf Tafel 68. (Hier wird aber der Anfangsbuchstabe des Vornamens mit „H" angegeben.)

ein Hausmaler, der Porzellangemälde macht und 1854 in München ausstellt, nämlich Johann Christian August Beuthe, geboren 6. Oktober 1817 in Unterwirrbach bei Saalfeld, gestorben 1. Januar 1878 in Meiningen[1]; das Urteil der Münchner Ausstellungskommission über seine Bilder lautet allerdings wenig schmeichelhaft[2]. — In dem etwas östlich von Wallendorf, Limbach und Rauenstein gelegenen Lauscha, dem Hauptsitz der thüringischen Glaserzeugung, befand sich zwar noch keine Porzellanfabrik, dagegen sind daselbst einzelne Porzellan-Hausmaler tätig, hauptsächlich Johann Simon Heubach, der mehrere tüchtige Schüler heranzieht. Einer derselben, Elias Greiner, aus der fast unabsehbaren, über ganz Thüringen verbreiteten Glas- und Porzellanerzeuger-Familie, ist sowohl Glas- als auch Porzellanmaler (geboren am 22. September 1793, gestorben am 12. Oktober 1864); wahrscheinlich stammt der mit „E. Greiner" bezeichnete Volkstedter Hungerkrug von 1816 im Hamburgischen Museum[3] von ihm; später hat er sich hauptsächlich der Kielfeder statt des Pinsels namentlich für seine Gläserdekoration bedient; war doch das „Porzellanschreiben" besonders mit Gold damals schon verbreitet. Während sich Elias Greiner allmählich ganz der Bereitung von Porzellan- und Glasfarben zuwandte, sandte er seinen Sohn Septimus („Sepp") Greiner (1820—72) in das angesehene Porzellanmaler-Institut von C. Schmidt nach Bamberg, zog ihn jedoch schon 1843 bei der Erbauung seiner Farbenreibmühle als Mitarbeiter heran[4]. — Wichtiger ist ein anderer Schüler der Heubach-Werkstatt, der zwar auch nicht lediglich in der Porzellanmalerei aufgeht, sondern daneben noch sonst künstlerisch, nämlich als Zeichner und Lithograph, tätig ist; es ist dies einer der gewandtesten, späteren thüringischen Porzellanmaler, der sich noch mehr als Schweizer auch der besonderen Protektion des Herzogs von Meiningen erfreuen durfte: Karl Ens, geboren in Lauscha am 14. April 1802, gestorben ebenda am 12. November 1865[5]. Mit den üblichen Pfeifenköpfen, die in Mengen über Ruhla weitergingen, fing der „alte Ens", dessen Vater, aus einer schwäbischen Försterfamilie, ebenfalls bereits Porzellanmaler war[6], an und gelangte, nachdem er für kurze Zeit (um 1830) nach Offenbach, zur Vervollkommnung in der Stein-

---

[1] Thieme-Becker, Künstlerlexikon III, S. 555.

[2] Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der allgem. deutschen Industrie-Ausstellung zu München, 1854, XII S. 33 f., Nr. 6270: „Sein Porzellangemälde im Lokalton verfehlt und unwahr, die Schatten zu braun und mitunter unrichtig modelliert", während man sein gleichzeitig ausgestelltes Pastellgemälde „ansprechend" findet.

[3] Abgebildet in Graul-Kurzwelly, Thüringer Porzellan, S. 24.

[4] Ernst Tiedt in der Festschrift zum 500jährigen Jubiläum von Lauscha, Lauscha 1897, S. 47.

[5] Kurzwelly in Thieme-Beckers Künstlerlexikon X, S. 562. — Gustav Dannehl in der Wochenschrift „Gegenwart" (Berlin 1878), dem die „Festschrift" von Lauscha ebenso wie die Zeitschrift „Sprechsaal" (Koburg) 1897, Nr. 35 folgt.

[6] Ein Johann Karl Ens, der aus Ansbach kommt, wird 1791 als Buntmaler der Porzellanfabrik von Limbach genannt (Graul-Kurzwelly, Thüringer Porzellan, S. 74).

druckerei, gegangen war, sogar bis zu großen Kartons mit Historien (Vertreibung aus dem Tempel, Cimbernschlacht), die noch mehr Anerkennung fanden, als seine vielen lithographierten Genrebilder, die sich in seiner Heimat einer großen Beliebtheit erfreuten. Die Jagd- und Reiterszenen, die die Pfeifenköpfe und Steindrucke zum Gegenstande hatten, malte Ens aber in immer neuen Variationen nicht nur in Öl auf Kupfer, sondern auch auf zahlreiche Porzellanplatten[1]. Im Jahre 1837 schließt er sich mit der bereits seit 1824 bestehenden Porzellanmalerei von Günther Greiner und Georg Greiner Wilhelm Sohn zu einer neuen Firma „Ens & Greiner" in Lauscha zusammen, die einen guten Ruf gewann und noch nach seinem Tode manche Ausstellungs-Auszeichnungen erwarb. Der eine dieser Greiner ist wohl ein Sohn jenes „Georg Wilhelm Greiner Senyor", von dem wir ein bezeichnetes Rokoko-Porzellanbild mit einer Uferlandschaft in Purpur-Camayeu (auf Rudolstädter Porzellan) in der Sammlung Carl Baer in Mannheim kennen[2]. — In späterer Zeit, als die übersüßen Gemälde von Thumann, A. F. Kaulbach, Gräf, Sichel u. a.[3] das eigentliche Repertoire bildeten, verliert die Firma Ens & Greiner, die sich noch bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts hielt, unser Interesse. — Trotzdem haben sich Verwandte des alten Ens auch in der nächsten Generation noch zu gleicher Tätigkeit vereinigt, nämlich die Gebrüder Ludwig, Emil und Karl Ens, die 1854 in München sechs Porzellangemälde ausstellen[4], während ein Louis Greiner, ebenfalls in Lauscha, bei der Ausstellung in Weimar 1861 auch mit Porzellanbildern („Die Würfler" nach Murillo) auftritt[5]. Die Firmen Julius Greiner Sohn (seit 1870) und die von Anton Knye, der früher für Ens & Greiner gearbeitet hatte, bilden die letzten Ausläufer dieser ganzen Gruppe. — In Pößneck (damals zu Koburg-Saalfeld gehörig), dessen Fabrikgründer Tobias Albert vorher (in Roschütz) eine selbständige Porzellanmalerei betrieben hatte, wurde auch der Porzellanmaler Christian Ezdorf (1801—1851) geboren, der sich später in München, an dessen Akademie er auch ausgebildet wurde, vorwiegend als Landschaftsmaler niederließ, während sein Bruder Friedrich Ezdorf (1807—58), der ihm ebenfalls nach München nachfolgte und sich auf die Landschaftsmalerei verlegte,

---

[1] Verschiedene, zum Teil signierte Proben davon wie auf Pfeifenköpfen, Bierglasdeckeln, neben Skizzen, Ölbildern und Steindrucken, vereinigte die Aussstellung von Altthüringer Porzellan im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig, Ende 1904 (Katalog S. 23).

[2] Abbildung in der Zeitschrift „Cicerone" VI, 1914, S. 644.

[3] Diese Künstler haben der genannten Firma das alleinige Vervielfältigungsrecht ihrer Bilder überlassen, wie dies auch anderwärts üblich war und erst nach dem Einspruch der Berliner Photographischen Gesellschaft 1884 abgestellt wurde.

[4] Der Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der allg. deutschen Industrie-Ausstellung zu München 1854, S. 33, Nr. 6269 bemerkt: So fleißig ihre 6 Porzellan-Gemälde (Originale und Kopien) behandelt waren, so war die Lokalfarbe doch zu kalt, um angenehm zu wirken. Ein durchgehender Rosaton, der in den Halbschatten ins Graue fällt, zerstört die Harmonie.

[5] Katalog der zweiten allg. thüringischen Gewerbe-Ausstellung zu Weimar, 1861, S. 66, Nr. 366.

später nach Pößneck zurückkehrte, dann aber in Kissingen und Würzburg tätig war, wo er auch starb[1].

Im alten Herzogtum Gotha, das sich 1826 von Altenburg trennt, jedoch mit Koburg vereinigt wird, gehen die ersten Versuche der Porzellanherstellung mindestens ins Jahr 1757 zurück, aber die Hausmalerei läßt sich in Gotha erst ein halbes Jahrhundert später nachweisen. Ein früherer Mitpächter, zugleich der beste der Fabrikmaler, Rottmann, der sich seit 1782 daselbst nachweisen läßt, tritt 1807 aus der Manufaktur aus und begründet eine selbständige Hausmalerei, die er auch gegen den Einspruch des Fabrikleiters Henneberg aufrecht zu erhalten weiß; vielleicht gehen einige Empiretassen, die mit einem Kursiv-R in Gold gezeichnet sind, auf ihn zurück; seinen Plan, 1812 in Eisenach eine neue Porzellanfabrik zu errichten, kann er nicht verwirklichen. — Wichtiger ist ein anderer Porzellanmaler in Gotha, nämlich Carl Schmidt[2], der von den beiden Fabrikmalern J. G. Gabel und Christian Schulz die erste Unterweisung in der Porzellanmalerei erhält; 1799 wird er zum Hofmaler ernannt, geht aber bald darauf als Zeichenmeister des Gymnasiums in das damals noch zu Gotha gehörige Altenburg, wo wir ihn noch 1815 verfolgen können; in sein Gebiet zählen sowohl Landschaften und Blumen als auch figurale Darstellungen. Vielleicht hängt dieser Schmidt mit dem jüngeren Schmidt zusammen, der sich vor 1830 in Koburg als Porzellanmaler niedergelassen und mit dem in Jena 1795 geborenen, dann in Hanau und namentlich in Berlin weitergebildeten und daselbst bereits angesehenen Porzellanmaler Friedrich Müller[3] zu einem gemeinsamen Betrieb in Koburg vereinigt hat, wo vorher nur ein nicht näher greifbarer Kunstmaler Johann Friedrich Brantz sich zu Ende des 18. Jahrhunderts kurze Zeit mit Porzellan beschäftigt hatte[4]. Aber Müller gibt diese Beschäftigung bereits 1831 aus Gesundheitsrücksichten wieder auf, geht nach Italien und malt vornehmlich Ölgemälde, die z. B. in den Besitz des Großherzogs von Weimar (Römerin „Fortunata") oder des Herzogs von Koburg übergehen; zurückgekehrt, stirbt er bereits 1834 in Koburg. Von seinem ehemaligen Kompagnon Schmidt aber spinnen sich weitere Fäden nach Bamberg, wo — wie wir bereits gesehen haben — einer der hauptsächlichsten

---

[1] Ernst Sigismund in Thieme-Beckers Künstlerlexikon XI, S. 144.

[2] Nagler, Künstlerlexikon XV (1845), S. 294; Meusel, Künstlerlexikon II, S. 287. — Ein anderer „Porzellanminiaturenmaler" von Gotha, Juch d. Ä., in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (E. Lemberger, Meisterminiaturen, Künstlerlexikon, S. 51), läßt sich vorläufig nicht weiter verfolgen.

[3] Nagler, Künstlerlexikon IX (1840), S. 558. (Nagler ist gerade über die in Mode stehenden Porzellangemälde-Maler seiner Zeit schon als Verfasser der Geschichte der Porzellan-Manufaktur zu München — Bayerische Annalen 1834, XXXIV, S. 814 ff. — im allgemeinen ausführlich unterrichtet.) — Von diesem Maler F. Müller ist jener Porzellanminiaturmaler Friedrich August Müller zu unterscheiden, der — nach Lemberger — am 23. Mai 1824 in Zeitz geboren wurde, in Dresden tätig war und am 2. November 1878 starb.

[4] Stieda, Thüringer Wald, S. 379.

Mittelpunkte für die Malerei von Porzellanbildern ersteht. Thüringen, wo in Volkstedt bereits vor 1770 gute Porzellan-Porträtbilder entstanden waren, bildet ein wichtiges Bindeglied zwischen Fürstenberg und Kassel einerseits, die in der Rokokozeit diese Spezialität besonders ausgebildet hatten, und Bayern anderseits, das namentlich in Bamberg und München das Porzellangemälde in der Biedermeierzeit technisch zur höchsten Virtuosität entwickelt hat. Wie selbst große Fabriken, z. B. Wien, um die Fühlung mit der Zeit nicht zu verlieren und ein Hauptgebiet nicht ganz der Hausmalerei zu überlassen, Porzellan-Bildplatten weiter pflegen, so geschieht dies noch 1844 in Gotha[1], namentlich wenn es sich auf Ausstellungen um Reklameobjekte handelt; wie weit in solchen Fällen auch Hausmaler von Fall zu Fall herangezogen werden, entzieht sich unserer Kenntnis. Als Zwischenetappe zwischen Thüringen und Bamberg haben wir bereits Lichtenfels kennen gelernt; aber auch in Schney bei Lichtenfels sitzt bereits zu Anfang des 19. Jahrhunderts ein Porzellanmaler Meusel, der merkwürdigerweise die Porzellanmalerei mit der Tapetenmalerei kombiniert[2]; über seine Arbeiten, denen Kupferstiche zugrunde gelegt sind, sind wir nicht weiter unterrichtet. Im oberfränkischen Schney war ja schon 1783 eine Porzellanfabrik entstanden, der elf Jahre später noch eine solche in Tettau nachfolgte; aber die bisher aus diesen beiden Orten bekannt gewordenen älteren Erzeugnisse sind ohne weiteres Interesse. Auch in Neustadt bei Koburg, von wo 1844 der Kaufmann G. Holzhey[3] u. a. auch Porzellangemälde zur Berliner Gewerbeausstellung einschickt, hat sich die Porzellanmalerei unseres Wissens zu keiner besonderen Blüte entfaltet.

In den beiden ehemaligen Schwarzburgischen Fürstentümern war die Hausmalerei ebenfalls sehr verbreitet. Von Großbreitenbach (Schwarzburg-Sondershausen) wissen wir, daß dort 1773, also bereits vor der Gründung der dortigen Fabrik, Johann Gottlieb Gräbner[4], vielleicht ein Verwandter des auch aus Großbreitenbach stammenden Gründers der Ilmenauer Fabrik, tätig war und daß 1779 ebenda drei bis vier Porzellanhausmaler „für sich in der Stille“ „in ihren gewöhnlichen Häusern“ arbeiteten. Auch Johann Heinrich Vollroth, der 1782 in der Fabrik als Blumenmaler

---

[1] Die Porzellanfabrik von F. E. Henneberg & Co. in Gotha stellt auf der Berliner Gewerbeausstellung von 1844 nicht nur mehrere Vasen und ein Teebrett mit Malerei, sondern auch „diverse Porzellangemälde“ aus; Katalog dieser Ausstellung S. 231, Nr. 2639.

[2] Joachim Heinrich Jäck, Leben und Werke der Künstler Bambergs, II (1825), S. 63.

[3] Katalog der Gewerbe-Ausstellung im Kgl. Zeughause zu Berlin 1844, S. 144, Nr. 1630.

[4] Vielleicht hängt dieser J. G. Gräbner oder der Porzellanmaler Joh. Nikolaus Gräbner in Ilmenau (1780) oder jener Porzellanmaler Gräbner aus Greiz, der uns in Blankenhain begegnen wird, mit dem bekannten Fayencemaler Georg Friedrich Grebner irgendwie zusammen, den wir in Nürnberg (zwischen 1717 und 1730), dann in Bayreuth (1731), in Öttingen (1737—40) und zuletzt (1741) in Donauwörth kennen gelernt haben; dessen Nachkommen werden natürlich, soweit sie innerhalb der Keramik tätig blieben, den Anschluß an die Porzellan-Verarbeitung gefunden haben.

beschäftigt war, macht sich als Hausmaler selbständig und dekoriert mit seinen Gehilfen — bis zu sechs an Zahl — Porzellane verschiedener Herkunft; 1800 bewirbt er sich vergeblich um die Konzession für eine Porzellanfabrik in Pößneck. Aus späterer Zeit haben wir den von Breitenbach gebürtigen Jakob Bräutigam (1790—1868), der sich in München niederließ, bereits kennen gelernt. In Großbreitenbach dagegen ist um dieselbe Zeit in gleicher Weise J. N. Beyermann als Hausmaler tätig, der seine Porzellangemälde z. B. 1842 in Mainz[1] (Nr. 496) ausstellt; wir erfahren bei diesem Anlasse auch die von ihm gewählten Vorwürfe nebst Preisen: Sklavenhandel (175 fl.), Castor und Pollux, wohl nach Rubens (130 fl.), Entführung der Psyche (100 fl.), Madonna (60 fl.), Pferdegruppe nach Wouvermann (60 fl.), Leiden Christi (80 fl.), Aussöhnung der Römer mit den Sabinern (200 fl.) und Tassos beide Leonoren (100 fl.). — In Schwarzburg-Rudolstadt ist der Bruder des Fabrikanten von Volkstedt J. G. W. Greiner, nämlich Johann Andreas Greiner (1748—99)[2], als Porzellanmaler tätig, und zwar seit 1765 in Volkstedt, zunächst in der Fabrik, die er jedoch, obwohl inzwischen Hofmaler geworden, ohne Kündigung verläßt, um 1779 mit dem genannten Bruder die neue Fabrik von Gera zu übernehmen; da er aber mit seinem Bruder nicht immer auf dem besten Fuße steht, wird er wohl die allgemeine Mode, Porzellan auch auf eigene Faust zu dekorieren, ab und zu mitgemacht haben. Eine noch in Rokokoformen gehaltene reiche Volkstedter Huldigungsplatte des Eisenacher Museums, die leider beim jüngsten Brande dieser Sammlung beschädigt wurde, trägt die Signatur eines sonst nicht näher bekannten Malers Heinrich Elias Grässel[3]. Von dem tüchtigen Volkstedter Fabrikmaler Franz Kotta ist eine Tätigkeit außerhalb der Manufaktur nicht anzunehmen, dagegen eher von seinem Berufsgenossen Carl Gottlob Rueger (1761—99), der vor Volkstedt auch in Gera beschäftigt war, aber bald zur Großmalerei und Radierung überging; er gab auch ein Taschenbuch für Maler und Zeichner (1789—91) heraus[4]. Die Zuteilung bestimmter Arbeiten an thüringische Hausmaler ist mit den größten Schwierigkeiten verbunden, selbst wenn die verschiedenen G- und R-Marken in jedem Fall eine zweifellose Bestimmung des Porzellanmaterials ermöglichten. Der häufige Wechsel des Aufenthaltsortes in den einander so naheliegenden Orten erschwert eine nähere Erkenntnis fast ebenso wie die Tatsache, daß die Maler mit dem Bezug ihres Rohmaterials immerwährend zu wechseln pflegten, ja Porzellane verschiedener Provenienz mitunter auch

---

[1] Hektor Rößler, Ausführlicher Bericht über die allg. deutsche Industrieausstellung in Mainz 1842. — S. 271.

[2] Thieme-Becker, Künstlerlexikon XIV, S. 587.

[3] Freundliche Mitteilung von Museumsdirektor Stelljes in Eisenach.

[4] Nagler, Künstlerlexikon XIV (1845), S. 9, nach Meusels Miscellen art. Inh. XI, 376ff.

gleichzeitig dekorierten, so daß die Fabrikmarke noch gar keinen Anhaltspunkt dafür gibt, wo die Malerei des betreffenden Stückes entstanden ist.

In Sachsen-Weimar-Eisenach hören wir (allerdings nur im Gebiete von Weimar) auch von einigen Hausmalern, wenn auch nicht gerade aus dem nächsten Gesichtskreis des ältesten dortigen Porzellanfabrikortes Ilmenau. Ob der „Porzellanmaler" Johann Ehrenfried Beck aus Bürgel, der die Fayencefabrik von Wiesbaden 1774 pachten will, sich aber bald in Ermangelung des Betriebskapitals damit begnügt, dort angestellt zu werden[1], später tatsächlich auch Porzellan, nicht nur Fayence bemalt hat, ist unbekannt. — Der in der Porzellanfabrik von Blankenhain 1806 bis 1820 tätig gewesene Maler Traugott Merker verbindet sich 1820 mit dem Maler Gräbner aus Greiz im Vogtland zum Betriebe einer selbständigen Porzellanmalerei, die er auch gegen den Einspruch seines bisherigen Brotherrn Speck mit Erfolg verteidigt. Als sich dieser Fabrikbesitzer 1825 noch einmal beschwert, weil sich auch ein Karl Volcke in Blankenhain als selbständiger Porzellanmaler niederließ und die Genehmigung, einen Gehilfen halten zu dürfen, erhielt, wird er ebenfalls abgewiesen[2], und 1825 in Weimar jede Art von Schmelzmalerei obrigkeitlich als freie Kunst anerkannt. Schon vorher saß in Jena der Öl- und Porzellanmaler Johann Christian Heinrich Zerener (1777 bis 1818), der an der Jenaer Universität auch Vorlesungen nicht nur über die Architektur, sondern auch über die Malerei hielt[3]. Während sich aber von diesem keine Arbeiten nachweisen lassen, haben sich solche vom Porzellanmaler Schmidt in Weimar in sehr großer Anzahl erhalten. In der Geschirrkammer des Schlosses von Weimar wurden nämlich hunderte von gleichartigen Tellern aufbewahrt, die im Spiegel gut gemalte bunte Ansichten von Weimar und Umgebung mit einem grünen Laubrand zeigen und zum Teil signiert sind; nach den Datierungen (1821—36) verteilen sie sich auf die Regierungszeit des Großherzogs Karl August und seines Nachfolgers Karl Friedrich, deren Monogramme sie auch tragen[4]. Es handelt sich also um einen der größten Aufträge, der einem einzelnen Maler erteilt worden ist; er hat ihn anderthalb Jahrzehnte in Anspruch genommen. Über die näheren Lebensumstände dieses Porzellanmalers, der zu der bekannten, später besonders in Bamberg tätigen Künstlerfamilie gehören dürfte, ist bisher noch ebensowenig veröffentlicht worden wie über seine sonstigen Arbeiten. In

---

[1] W. Stieda in den Annalen für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, 1904, 34. Band; August Stoehr, Deutsche Fayencen, S. 317. — Vielleicht führen von diesem Beck verwandtschaftliche Beziehungen zu dem späteren Kasseler Porzellan-Hausmaler C. Beck.

[2] Stieda, Thüringer Wald, S. 367.

[3] Nagler, Künstlerlexikon XXII (1852), S. 263.

[4] Ein Dutzend dieser Teller war in der Ausstellung von Altthüringer Porzellan im Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig 1904 ausgestellt; vgl. den Führer durch diese Ausstellung, S. 23.

Weimar lebten aber auch Amateure, die sich mit Porzellanmalerei beschäftigten. Das Weimarer Museum bewahrt mehrere bezeichnete Porzellan-Miniaturen von F. W. Schellhorn[1], darunter sein Selbstporträt und das Auge seiner Braut. Es wäre nicht unmöglich, in diesem Maler den Rat und Kammerarchivar Franz Wilhelm Schellhorn zu vermuten, der lange in Weimar gelebt hat und den auch Goethe[2] erwähnt.

Ja, die Porzellanmaler können sich sogar damit rühmen, den gefeierten Dichterfürsten als einen der ihren ansehen zu dürfen. Goethe hatte zwar, wie seine Stellungnahme zu der damals allerdings nicht sonderlich hervorragenden Ilmenauer Fabrik (1786) beweist, für den kommerziellen Porzellanfabrikbetrieb nicht gerade sehr viel Zeit übrig[3], aber nette Porzellane machten ihm Freude, wie schon die Bouillon-Tasse, die ihm Frau von Stein schenkte und die er (nach seinem Brief an sie vom 13. Juni 1779) benützte, oder in späteren Zeiten die Iphigenie-Tasse, die ihm Corona von Schröter in Berlin anfertigen ließ (Weimar, Goethehaus), oder die bereits erwähnte Tasse mit seinem eigenen Bildnis (ebenfalls im Goethehaus von Weimar), für die er dem Braunschweiger Porzellanmaler L. Sebbers 1826 nicht weniger als zwanzig Sitzungen bewilligt hatte; und launig äußert er sich in der Spätzeit über die Porzellanmaler:

Als ich ein junger Geselle war,
Lustig und guter Dinge,
Da hielten die Maler offenbar
Mein Gesicht für viel zu geringe . . .

Nun ich hier als Altmeister sitz'
Rufen sie mich aus auf Straßen und Gassen,
Zu haben bin ich, wie der alte Fritz,
Auf Pfeifenköpfen und Tassen. —

Was Goethe, der ja so viel und so gerne zeichnete, als Porzellanmaler leistete, können wir heute leider nicht mehr beurteilen, weil erwähnte Stücke verschollen, wahrscheinlich auch längst nicht mehr vorhanden sind. Als er sich 1781 in Ilmenau aufhielt, benutzte er die Gelegenheit, einige Porzellane selbst an Ort und Stelle zu bemalen und brennen zu lassen. Wir erfahren dies aus zwei Briefstellen an Frau von Stein vom 5. und 6. Juli 1781: „Die Tasse, die beykommt, habe ich Dir gemahlt; ich wünscht, die Masse des Porzellans wäre besser; ich habe eine kindische Freude dran gehabt und besonders in der Hoffnung, daß Dich's auch freuen soll. Wenn ich einmal Rothbergisches Porzellan haben kan, und nur noch ein wenig Übung, so soll auch das bessre Dein seyn. Ich dencke drauf, Dir ein Paar Blumenkrüge zu mahlen. Die Füllhörner werden auch noch fertig eh ich hier weggehe." — „Beykommende zwei Blumentöpfe gemahlt, und

---

[1] Ein eventueller Zusammenhang mit dem Steingutfabrikanten Martin Schellhorn, den wir 1824 in Beiereck in Böhmen (vgl. Pazaurek, Steingut; Stuttgart 1921, col. 55) antreffen, ist bisher ebensowenig festzustellen, wie ein solcher mit H. Chr. Ehrhardt Schellhorn, den wir 1799 in Ilmenau angestellt finden (Stieda, Thüringer Wald, S. 345).

[2] Goethes Werke, Ausgabe letzter Hand, Band 47, S. 118. — Gelegenheits-Jubiläums-Begrüßung vom 3. Dez. 1824.

[3] W. Stieda, Goethe und die Porzellanfabrik zu Ilmenau; Goethe-Jahrbuch XXII, 1901, S. 244ff.; darnach im Koburger „Sprechsaal" 1906, Nr. 48.

hoffe sie werden Dich freuen. Ich werd's immer besser machen, und Du sollst auch das bessere haben. Knebel . . . will ich auch so einen Blumen-Topf mahlen . . ." Nachschrift: „Leider ist einer von den Blumentöpfen im Feuer verunglückt, und ich kan Dir also nur einen schicken. Adieu liebste, ich will Dir gleich einen neuen mahlen." Ob das Regenwetter, das Goethe während seiner Ilmenauer Ferientage zur Beschäftigung mit der Porzellanmalerei veranlaßte, gleich darauf dem Sonnenschein gewichen, wodurch seine „Übung" vorzeitig abgekürzt wurde, ob die Unzulänglichkeit der damaligen Fabrikeinrichtungen unter Chr. Z. Gräbner noch weitere Proben seiner Kunst, wie etwa den beabsichtigten Blumentopf für den Major Knebel, auch vernichtete, ob sich der Allgewaltige die „Rothenbergischen", d. h. Gothaer Porzellane, die doch sonst gewiß nicht schwer zu erlangen waren, zu versorgen vergaß oder ob er durch die Einfuhr solcher „ausländischer" Objekte die Privilegien der heimischen Industrie nicht doch empfindlich zu schädigen fürchtete — das sind alles Fragen, die offen bleiben müssen. Jedenfalls wird uns nichts davon berichtet, daß Goethe seinen Ministerstuhl zu verlassen bereit war, um sich bei einer der vielen thüringischen Fabriken um die Stelle eines Dessin- oder gar Prospektmalers zu bewerben. — Sonst ist gerade im weimarischen Ländchen in der Porzellanmalerei nicht viel los, obwohl die Universitätsstadt Jena natürlich ihren Bedarf an Pfeifenköpfen und Geschenktassen ebenso zu befriedigen hatte wie die verschiedenen Bade- und Luftkurorte. In Berka an der Ilm wird uns 1870 die Firma Bruno Escher genannt, die Vasen mit der Ansicht des Kurhauses und anderer Punkte von Berka sowie anderes Geschirr mit Blumen bemalte[1].



398. Holzmaser-Tasse mit Lauchstedt, bezeichnet von Rühlig,, Gera, um 1780. London, British Museum, W. Franks Collection.

Auch über die sonstige Hausmalerei in Thüringen kann man sich kurz fassen. Ob der Name Rühlig, den wir auf einer holzartig bemalten Geraer Tasse mit der Ansicht von Lauchstädt, im Bethnal-Green-Museum in London (Nr. 242; Abb. 398), ebenso wie

[1] Catalog der allgem. Industrie-Ausstellung in Cassel 1870, S. 28, Nr. 186.

auf einer Kanne mit dem Prospekt von Gera vor und nach dem Brande von 1782, im Leipziger Kunstgewerbemuseum, antreffen, auf einen Hausmaler oder Fabrikmaler von Gera (Reuß, jüngere Linie) zurückgeht, läßt sich urkundlich noch nicht feststellen. Im Jahre 1804 werden ebenfalls in Gera zwei aus Böhmen stammende Buntmaler, Vincenz Steinfelder und Anton Virtler[1], erwähnt, die zwar außerhalb der Fabrik, aber doch für diese tätig sind. Und im benachbarten Köstritz sitzt ein Hausmaler Fr. W. Herger, der u. a. 1861 in Weimar eine Platte mit dem Kampf des Bösen mit dem Guten ausstellt[2]. — Verhältnismäßig am zahlreichsten sind die übrigens alle konzessionierten Hausmalereien im Gebiete von Sachsen-Altenburg; zum Teil bilden sie die Vorstufen für Porzellanfabriken, wodurch die Unabhängigkeit vom Bezug der Halbfabrikate erreicht wird. So betreibt schon seit etwa 1789 Heinrich Ernst Mühlberg eine Porzellanmalerei in Roschütz und bekommt 1796 die Genehmigung zur Errichtung der Fabrik in Eisenberg; sonderbarerweise macht ihm, trotz seines Widerspruchs, schon 1809 sein Bruder Johann Anton Mühlberg Konkurrenz, indem er sich in Friedrichstannecke als selbständiger Porzellanmaler niederläßt und nach allen Richtungen konzessioniert wird; ein anderer Roschützer Hausmaler, Tobias Albert, wird 1800 der Gründer der Fabrik von Pößneck. Sonst ist in Roschütz seit 1802 noch Carl Friedrich Hummel tätig, während im ebenfalls Altenburgischen Ronneburg als Porzellanhausmaler Johann Michael Auerbach (besonders für Pfeifenköpfe) und Johann Christian Hofmann genannt werden, dessen Sohn Johann Heinrich Gottlieb 1810 das Umdruckverfahren „statt des zeitverderblichen Mahlens“ einführte[3]. — In Altenburg selbst lernen wir einen Porzellanmaler erst später kennen, nämlich August Bretschneider, der 1844 in Berlin gute Porzellangemälde ausstellt[4], die besonders gelobt werden; aus der gleichen Familie ist der Genre- und Historienmaler Eduard Bretschneider hervorgegangen, der sich in Dresden seine künstlerische Ausbildung holte und namentlich zwischen 1870 und 1880 mehrfach genannt wird.

So berühren sich auch in Thüringen die beiden Pole, zwischen denen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Porzellanmalerei überhaupt pendelte: Auf der einen Seite der übel angebrachte Wettkampf mit der Ölmalerei großen Stiles, auf der anderen eine Überproduktion minderwertiger Erzeugnisse, die einander im Preis immer mehr unterbieten und zu jedem Hilfsmittel der Verbilligung, wie z. B. zum Umdruck, greifen. Daß

---

[1] Graul-Kurzwelly, Thüringer Porzellan, S. 72.
[2] Katalog der allg. thüring. Gewerbe-Ausstellung zu Weimar 1861, S. 130, Nr. 885.
[3] Stieda, Thüringer Wald, S. 375.
[4] Katalog der Gewerbeausstellung im Königl. Zeughause in Berlin 1844, S. 248, Nr. 2803, und Amtlicher Bericht über diese Ausstellung III, S. 43.

die Zunge an der Wage gerade in Thüringen viel mehr nach der zweiten Seite ausschlägt, ist ein Fluch der Schleuderkonkurrenz, die gerade hier im Laufe des 19. Jahrhunderts die beklagenswertesten Formen annahm.

DRESDEN UND LEIPZIG.

So sehr sich die Hausmalerei in Kursachsen vom Beginn der Meißner Manufaktur bis etwa Ende der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts trotz aller Verbote und Strafen entfaltet hatte, so eingeschränkt und harmlos wird sie gegen Ende des Jahrhunderts, als man sich von Seite der Behörde die denn doch nutzlosen Verfolgungen abgewöhnte. Damit soll keineswegs gesagt sein, daß nur das Verbotene einen Reiz ausgeübt hat. Die Verhältnisse hatten sich geändert. Durch die ungeheuere Konkurrenz der zahlreichen späteren Fabriken, namentlich in Thüringen, hatte das Porzellan immer mehr den Charakter der exklusiven Vornehmheit eingebüßt, und die fortschreitende Verbreitung des wohlfeilen Steinguts proletarisierte es immer mehr. Kostbare Stücke wurden Ausnahmen, die Preise sanken, und damit hörte die Hausmalerei vielfach auf, lohnend zu sein. Und künstlerisch war ein Wettbewerb mit der Meißner Manufaktur, die sich schon vor Wien und Nymphenburg des anregenden Rates und einer weitgehenden Mitwirkung der ersten Kunstunterrichtsanstalt des Landes, nämlich der Dresdner Kunstakademie, versichert hatte, gerade auf dem Gebiet der Malerei am wenigsten aussichtsvoll, namentlich seitdem die Fabrik (seit 1763) in Johann Georg Loehnig (1743—1806)[1] den ersten deutschen Louis XVI-Porzellanmaler zu ihren treuesten Mitarbeitern zählen durfte. Selbst die besten anderen damaligen Meißner Fabrikmaler, wie Matthäi, Schütze, Thile, Schaufuß, Wollmann, Arnholdt, Richter, Schiebel und andere stehen weit hinter Loehnig zurück, obwohl sie zum Teil an der Dresdner Akademie ausgebildet waren, selber Zeichenunterricht erteilten oder den Hofmalertitel besaßen. Inwieweit der eine oder andere von ihnen ab und zu etwa auch zu Hause Porzellan dekoriert hat, ist nicht bekannt; es ist dies aber nicht mehr sehr wahrscheinlich, weil der Ehrgeiz die an der Akademie geschulten Porzellanmaler gewöhnlich nach einer Betätigung in der „hohen" Kunst drängt, so daß sich viele von ihnen wie die anderer Städte als Ölmaler, Zeichner oder mindestens Radierer zu betätigen pflegten. Eher wäre eine Hausmalertätigkeit bei jenen fluktuierenden Elementen anzunehmen, die nur vorübergehend in Meißen tätig waren, wie etwa bei Carl Joseph Toscani, der mit seinem in Mariaschein in Böhmen geborenen Bruder Cajetan Toscani (1742—1815) nach Sachsen

---

[1] Pazaurek: Johann Georg Loehnig, in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" XXII, 1919, S. 263ff.

kommt, um bald darauf nach Kopenhagen zu verschwinden[1]. Auch der gebürtige Mecklenburger und tapfere Lützower Georg Friedrich Kersting (1783—1847)[2], der zwischen Kopenhagen, Dresden und Warschau pendelte und als freier, auch von Goethe besonders geschätzter Künstler lebte, mag vor seiner Anstellung als Malerei-Vorsteher in Meißen (1818) Proben von Porzellanmalerei gegeben haben, wenn uns auch eine sichere Kunde erst über eine Hauptarbeit im Dienste der Fabrik gegeben wird, nämlich über das große, mit Schlachtenszenen bemalte Service, das als Geschenk des sächsischen Königs für den Herzog von Wellington bestimmt war. Der an der Dresdner Akademie ausgebildete Carl Scheinert[3] (1791—1868), Kerstings Nachfolger, hat, bevor er in die Meißner Manufaktur als Landschaftsmaler und Zeichenlehrer eintrat (1819), in Dresden zunächst Pfeifenköpfe bemalt; später war er allerdings recht umfangreich auch als Hausmaler tätig, aber auf dem Gebiete der Tafelglasmalerei; seine Frau, die ihn lange überlebte, darf unter den Hausmalern ebenfalls nicht unerwähnt bleiben, obwohl sich ihr Wirken hauptsächlich auf dem Gebiete der Tafelglasmalerei auslebte. Der liebenswürdige Ludwig Richter, der 1828—35 als angestellter Zeichenmeister der Fabrik wöchentlich zweimal nach Meißen kam und in seinen Lebenserinnerungen die damaligen Fabrikmaler, wie Kersting, Schaufuß[4], Scheinert u. a., die ja fast alle mehr oder weniger auch Staffeleibilder malten, erwähnt, hat aber unseres Wissens auf Porzellan nicht gemalt.

Die Übertragung des Ölbildes auf die Porzellanplatte hat in der Meißner Manufaktur weniger Boden gewinnen können als anderwärts. Obwohl größere Porzellanmalereien, wie eine elliptische Platte mit der sogenannten Correggio-Madonna von Dresden oder eine Tischplatte mit dem Familienbild für den obersten Chef der Fabrik, den Grafen Marcolini, bereits 1795 genannt werden, scheint man das Anfertigen von Porzellangemälden mehr der Dresdner Hausmalerei überlassen zu haben. Erst als der Fabrik 1853 vorgeworfen wird, daß sie sich in diesem Punkte von anderen überflügeln lasse, macht Scheinert 1855 das aus einzelnen Platten zusammengesetzte größere Bild Karls des Großen nach Bendemann und Zimmermann, in gleicher Art 1856 die Saxonia nach Schnorr, um der Zeitmode ihren Tribut zu zollen. Und es ist gewiß kein Zufall, daß noch 1880 der in der Bamberger Hausmalerei ausgebildete Ludwig Sturm zum Vorsteher der Malerabteilung berufen wird und auch der Fabrikmaler Frenzel sich

---

[1] Nagler, Künstlerlexikon XIX, S. 22.

[2] W. Loose, Lebensläufe Meißner Künstler (1888), S. 46. — Vgl. auch die Zeitschrift „Kunstwanderer" (Berlin), November 1923, S. 65, und K. K. Eberlein im „Cicerone", September 1924, Heft 18, S. 846ff.

[3] W. Loose, Lebensläufe Meißner Künstler, S. 81; hier werden auch seine Glasmalereien einzeln aufgeführt.

[4] Von Schaufuß sagt Richter a. a. O., S. 339, daß dieser unzählige Male die Sixtinische Madonna und noch öfter die beiden Engel derselben auf Porzellan malte, nicht ohne hervorzuheben, daß er den Raffael, wo dieser Fehler gemacht habe, „natürlich verbesserte".



399. Zwei Meißner Randmuster-Teller, bezeichnet von (Ernst Moritz) Pappermann; Dresden, 19. Jahrh. Mitte. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

vornehmlich in der Übertragung von Staffeleibildern auf Porzellan auszeichnet. Daneben durfte aber das Hauptgebiet der Fabrik, der Geschirrdekor, nicht vernachlässigt werden. Dafür besitzen wir ein charakteristisches Beispiel an zwei mit „Pappermann" signierten Randmustertellern der Sammlung Dr. A. List in Magdeburg (Abb. 399). Ernst Moritz Pappermann, von dem diese Stücke herrühren, war Dresdner Akademiezögling, Schüler Bendemanns und Genre- und Porträtmaler, was er auch später nicht zu sein aufhörte; aber bei seiner Aufnahme in die Fabrik (1854) wird von ihm der Nachweis verlangt worden sein, daß er auch als Dekorateur und Dessinmaler brauchbar sei; wahrscheinlich sind gerade die beiden signierten Teller, von denen jeder mehrere Randmuster in sonst nicht üblicher Weise häuft, als solche vor seiner Anstellung angefertigte Proben anzusehen.

Die sächsische Hausmalerei sitzt im 19. Jahrhundert vorwiegend[1] in Dresden und Leipzig, nicht in Meißen. Der bekannteste Vertreter ist Samuel Mohn, wenn auch wohl kaum der beste; denn eine so schöne Tasse, wie z. B. die Marcolini-Tasse mit dem Prinzen Max zu Pferde in Graumalerei in der Dresdner Porzellansammlung, hätte er gewiß nicht fertig gebracht. Aber die gewöhnlich signierten Silhouettentassen von S. Mohn,

[1] Nur ausnahmsweise sitzen später auch in kleineren Orten bescheidene Hausmaler, wie etwa in Neukirchen an der Borna C. G. Bachs Erben, die die Berliner Gewerbeausstellung 1844 (Katolog dieser Ausstellung, S. 142, Nr. 1598) mit Porzellangemälden und anderen Objekten beschicken.

deren eine der besten ebenfalls die Dresdner Porzellansammlung besitzt, haben eine gewisse Volkstümlichkeit erlangt. Samuel Mohn[1], geboren in Niederclobicau (bei Merseburg) am 16. April 1762, ist vollständig Autodidakt; zunächst Soldat, lebt er in Weißenfels und Halle, kommt 1803 nach Berlin und wandert ruhelos weiter nach Stettin, Neu-Brandenburg, Doberan (1806) und Rostock (1806), kommt noch einmal nach Berlin (1806) und im gleichen Jahre nach Leipzig, von wo er 1809 schließlich nach Dresden übersiedelt und hier am 26. Juli 1815 stirbt. Ob die neun Rahmen mit Silhouetten, die er 1802 von Halle aus zur Ausstellung der Berliner Akademie (Nr. 397) geschickt hat, bereits auf Porzellan gemalt waren, wissen wir nicht; eine gleichartige Einsendung von 1806 spricht von Porzellanbildern. Schon während seines ersten Berliner Aufenthaltes, vielleicht sogar früher, beginnt er zunächst auf Berliner antik-glatten, konisch-glatten oder „kampanischen" Tassen, und wenn ihm solche nicht gerade zur Verfügung standen, auch auf anderweitigem Porzellan, z. B. von Nast in Paris, sehr sorgfältige Familien-Silhouettenköpfe einzeln oder in (manchmal recht seltsam angeordneten) Gruppen zu malen, zunächst ohne weitere Umgebung auf den weißen Porzellangrund, bald von schlichten Goldrand-Medaillons oder Gold-Blumen- und Blättchenzweigen umgeben, schließlich noch dadurch besonders betont, daß die ganze übrige Fläche der Tasse einen zarten Farbenton, meist helles Rosa, erhält, von dem sich die Silhouettenmedaillons wirkungsvoller abheben. Dadurch, daß diese Tassen auf der Bodenfläche in ganz kleiner Schrift den Namen des Verfertigers, meist ausgeschrieben, oft mit Hinzufügung der Jahreszahl und des Ortes, mitunter auch der dargestellten Persönlichkeit enthalten, lassen sich seine Arbeiten, die außer hinzugefügten Namen oder Freundschaftssprüchen keine weitere Abwechslung, höchstens einen aus Blumen gebildeten Anfangsbuchstaben eines Namens aufweisen, leicht überblicken. Während S. Mohn in dieser Beziehung nur den längst eingeführten Vorbildern folgt, die er in den Porzellanmanufakturen von Berlin, Thüringen und anderwärts gesehen, ist er auf seinem anderen Tätigkeitsgebiete, nämlich in der Dekoration von Trinkgläsern in Transparentmalerei, viel mannigfaltiger; neben Silhouetten werden da auch Wappen, Schmetterlinge und Blumen, mitunter auch Figurales und Emblematisches, vor allem aber Landschafts-Prospekte in reicher Fülle geboten[2];

[1] Pazaurek, Gläser der Empire- und Biedermeierzeit, Leipzig 1923, S. 152 ff. — Vgl. auch die Wiener Zeitschrift „Belvedere" I, 1922, S. 19ff., und G. Lenz „Mohn-Tassen" in „Kunst und Kunsthandwerk" XXI, 1918, S. 422ff.

[2] Mir ist bisher noch keine einzige Porzellantasse mit einem Dresdner Panorama oder einer sonstigen landschaftlichen Darstellung begegnet, die eine Mohn-Signatur aufgewiesen hätte. Ja selbst so populäre Stoffe, wie das Autogramm der Königin Luise von Preußen oder der Plan der Leipziger Völkerschlacht, scheinen von Mohn, obwohl er die Umdruckplatten dazu besaß, nur sehr selten für Porzellan benützt worden zu sein. Nur eine einzige, kugelige Marcolinitasse mit dem Leipziger Schlachtenplan und einer dem russischen General-Feldmarschall Graf Barclai de Tolli geltenden Inschrift mit der Signatur Mohns kam vorläufig zum Vorschein; sie war auf der Ausstellung der Jahrhundertfeier in Riga 1912 (Katalog Nr. 767; daselbst ist die Signatur fälschlich als „F. Mohn" angegeben) zu sehen.



400. Rosa Tasse mit Schattenbildern der Familie Ploß, bezeichnet von S. Mohn; Leipzig 1807. Dresden, Porzellansammlung.

und dieses Geschäft, dem er sich in den letzten Lebensjahren fast ausschließlich zuwendet, blüht; er hält sich einige Hilfskräfte zur Bewältigung der vielen Bestellungen, für die er sich zum Unterschiede von den Porzellanen in den Zeitungen anbietet. — Seine beste Unterstützung bildet aber sein Sohn Gottlob Mohn, geboren am 4. November 1789 in Weißenfels, jung gestorben in Laxenburg bei Wien am 2. November 1825, dessen Silhouettenzeichnungen schon während seiner Gymnasialzeit in Halle erwähnt werden, der somit gerade an den Porzellantassen seines Vaters einen starken Anteil gehabt haben wird; nach seinem Wegzug nach Wien (1811) werden auch die Mohn-Porzellantassen mit den Silhouetten immer seltener, zumal die Mode für dieses Genre so ziemlich vorbei ist; andere Themen scheint aber auch der Sohn für Porzellan nicht geliebt zu haben, da uns nur eine einzige Tasse mit einem abweichenden Dekor, nämlich mit Boston-Zählregeln[1], begegnet; in Wien ist der jüngere Mohn jedenfalls nur noch Glasmaler gewesen und überbietet in dieser Richtung seinen Vater erheblich[2]. — Von den Mohn-Silhouettentassen, die man in verschiedenen Sammlungen, z. B. in Berlin (Sammlung J. Mühsam oder Dr. K. Förster), Dresden (Porzellansammlung: Tasse mit der Familie Ploß, Leipzig, 1807; Abb. 400; und ehemalige Sammlung C. von Schweingel[3]), Halle (Städtisches Museum: Tasse mit den Schattenrissen der beiden Mohn, Leipzig 1807), Hamburg (bei Frau Budge, blaue Doppelsilhouettentasse auf Nast-Porzellan von 1807),

---

[1] Sammlung A. v. Lanna in Prag; Versteigerung bei R. Lepke in Berlin I, 1909, Nr. 1618.

[2] In jüngster Zeit sind in der 344. Dorotheum-Auktion in Wien (Dietrich-Sammlung) noch 10 interessante „altdeutsche“ Glaskelche mit Schloßansichten von G. Mohn (mit irreführenden Jahreszahlen 1571—93) zum Vorschein gekommen.

[3] 1376. Lepke-Auktion in Berlin (anonym), Nr. 205 (Silhouetten des Generals von Dobschütz und seiner Frau).

Leipzig (bei A. Schulz-Schwabe: Tasse mit den Silhouetten von C. G. Vetter und seiner Frau von 1807 auf Nast-Porzellan), Mannheim (Sammlung Hermannsdörfer: 2 Berliner Tassen mit den Köpfen des Kammerherrn von Borke und seiner Frau von 1804, Zylindertasse mit männlichem Kopf ohne Umrahmung 1805 und Meißner Tasse mit der Silhouette des Generals von Dobschütz vom 15. April 1815, eine seiner letzten Arbeiten), Schwerin (Landesmuseum und Alexandrinenpalais mit den für den mecklenburgischen Hof gefertigten Silhouettentassen mit den Bildern der fürstlichen Familie von 1804—06, und bei Direktor Dr. Josephi mit der Silhouette von Major von Berg aus Rostock, 1806), Stuttgart (Landes-Gewerbemuseum, Tasse von 1807, halb noch auf Berliner, halb schon auf Meißner Porzellan gemalt; Sammlung H. Dorn, Meißner Tasse von 1809, und Sammlung Pazaurek, fünf Tassen, darunter die einzige vorne mit dem vollen Namen „Samuel Mohn, Silh." bezeichnete persönliche Widmungstasse), Wien (Prof. Dr. R. Wolckan: zwei Silhouetten auf einer Nast-Porzellantasse von 1807) usw. antrifft, interessiert uns wohl am meisten die kugelige Tasse mit den Schattenbildern des russischen Fürsten Repnin und seiner Familie von 1814, im Besitz von A. Refardt-Bischof in Basel[1]. Fürst Nicolai Repnin-Wolkonski (1778—1845) war nämlich der Adoptivsohn jenes russischen Gesandten, der schon 1779 wegen seiner Verdienste um den Frieden von Teschen mit einem kostbaren Tafelaufsatz von Meißner Porzellan geehrt worden war; nach dem Zusammenbruch der Rheinbundherrlichkeit Ende 1813 wurde er Generalgouverneur von Sachsen und war als solcher bis zur Rückkehr des Königshauses 1815 auch der oberste Chef von Meißen. Daß sich Mohn, der sich an verschiedene Potentaten und sonst mächtige Persönlichkeiten gerne heranzudrängeln pflegte, auch Repnin nicht entgehen ließ, ist beinahe selbstverständlich. Durch diese Beziehung hatte er vielleicht gehofft, in Rußland ein neues lohnendes Tätigkeitsgebiet zu erlangen, wohin er schon früher zu ziehen beabsichtigt hatte, oder aber wenigstens in Meißen selbst angestellt werden zu können. Indes schlugen solche Hoffnungen fehl, und er mußte sich damit begnügen, im selben Jahr (1814) nur Gelegenheit erhalten zu haben, in Gesellschaft des Kupferstechers Schubert der Meißner Manufaktur sein Umdruckverfahren auseinanderzusetzen und zwei Panoramenplatten der sächsischen Schweiz zu vermitteln[2]. Ob die Fabrik dadurch tatsächlich viel Neues erfuhr, ist fraglich; zu einer näheren Verbindung hat dieser Schritt jedenfalls nicht geführt, und Mohn wäre, trotz seiner überaus regen, aber subalternen Betriebsamkeit, für Meißen auch kaum ein großer Gewinn gewesen.

Daß es sich für Mohn bei seiner Anbiederung an den Fürsten Repnin keineswegs

---

[1] Basel, Historische Ausstellung von 1912, Nr. 421.

[2] K. Berling, Porzellanmanufaktur Meißen (1910), S. 86.

nur darum gehandelt haben kann, unbemaltes Porzellan für seine Hausmalerei bequem erhalten zu können, ist schon daraus ersichtlich, daß die Beschaffung auch des Meißner weißen Porzellans damals kaum noch irgendwelche Schwierigkeiten bot. Abgesehen davon, daß das Ausschußporzellan mit der durchschnittenen Schwertermarke jedem Amateur[1] zur Verfügung stand, und zwar in einer verhältnismäßig sehr guten, die geringen Fehler kaum erkenntlich machenden Qualität, hat ja die Fabrik vom Beginn des 19. Jahrhunderts an zahllose, ganz fehlerfreie Service immer wieder angefertigt und verkauft, deren Schmuck lediglich in ganz schmalen Goldrändchen bestand, so daß zur Entfaltung ausgedehnter Malerei nebst neuerlicher Vergoldung genügend Spielraum vorhanden war. Tatsächlich haben denn auch verschiedene Dilettanten weißes Marcoliniporzellan — nicht zu Erwerbszwecken — bemalt, mitunter auch signiert, wie z. B. ein adeliger Amateur „v. St.“ eine Deckeltasse und ein Crêmetöpfchen[2] mit bunten Blumen und knallig gehaltenen Louis XVI-Rändern bei Hugo Hertz in Stuttgart oder die Porzellanmalerin „L^{se} D . . . p“ die Tasse mit den Souvenir-Steinen in Sepiamalerei in der Sammlung Pazaurek. Reicher ist die mit bunten Blumen bemalte Tasse im Dresdner Körnermuseum, die für die Mutter des Dichters († 1843) bestimmt war und deren Namen als Blumen-Akrostichon (**M**ohn, **A**urikel, **R**ose, **J**asmin, **E**feu — **K**ornblume, **O**range, **E**feu, **R**ose, **N**elke, **E**rika, **R**ose) aufweist, eine Mode, die sich in der Biedermeierzeit gerade auf Porzellan der größten Beliebtheit erfreute, aber auch in der Hohlglasmalerei, in Perlenarbeiten, in der Stickerei usw. sehr verbreitet war.

Neben solchen mehr oder weniger anspruchslosen Arbeiten sind aber auch in Dresden die üblichen Porzellangemälde auf größeren oder kleineren Platten entstanden. Da die Meißner Manufaktur solche repräsentativen Stücke (nach Originalen der Dresdner Galerie) weniger pflegte und nur zu Ausstellungen, z. B. für die von 1844 und 1845 Netschers Klavierspielerin, allerdings dann in möglichst guter Qualität zeigte, fanden die Hausmaler ein dankbares Betätigungsgebiet. Zwei solche Dresdner Porzellanmalereien lernen wir anläßlich der Dresdner Gewerbeausstellung von 1845 kennen, nämlich die Firma Werner und Günther[3], die verschiedene Bilder und Geschirre mit Dresdner Ansichten in sauberster Ausführung bei kleinstem Maßstab vorführte,

[1] Von den zahlreichen, mir bereits in die Hände gekommenen alt dekorierten Meißner Empire-Tassen mit Ausschußschnitt erwähne ich nur die Geburtstags-Silhouettentasse von 1828 bei General von Roese in Berlin, die Porträttasse der „Marie Plumert“ in der Sammlung Prof. Dr. Hans Mayer in Prag oder die Kittel-Monogrammtasse bei Frau Hlasiwetz in Reichenberg in Böhmen. — Noch häufiger sind solche Tassen allerdings zu modernen Fälschungen benützt worden, bei denen aber meist der Dekor zur Marcolinizeit nicht paßt, so daß sie sich schon dadurch gewöhnlich verraten.

[2] Neben der Purpursignatur sieht man noch in gleicher Farbe die Nummer 4, beziehungsweise 20, so daß es wohl noch viel mehr gleiche Stücke gab; das *N* der Nummer sucht mit dem breiten Mittelstrich den Ausschußschnitt zu verdecken.

[3] Katalog der Sächs. Gewerbe-Ausstellung zu Dresden 1845, S. 117, Nr. 629 und 630; Bericht über die Ausstellung sächsischer Gewerbe-Erzeugnisse in Dresden im Jahre 1845, S. 202.

und den Porzellanmaler und Lithographen Heinrich Bucker (geb. 10. Februar 1802 in Ansbach; gest. in Dresden 1873)[1], der auf einer Tellerserie, einigen Tassen, zwei Kästchen mit Porzellanplatten und auf sonstigen Platten Dresdner Galeriebilder, auch die Wiedergabe des zur Zeit populärsten Bildes, „Die trauernden Juden" des damaligen Dresdner Akademieprofessors Bendemann, zeigte und auch die Londoner Weltausstellung von 1862 mit Porzellangemälden wie mit kleinen Porzellanplättchen für Broschen beschickte.

Bescheidener als in Dresden tritt die Porzellan-Hausmalerei in Leipzig auf. Ein länger lebender Zeitgenosse Samuel Mohns, der ja zwischen 1806 und 1809 gerade in Leipzig seine meisten Silhouettentassen gemalt hatte, ist Christian Gotthilf Strasberger (1770—1841)[2] aus Frauenstein i. S., zunächst in Freiberg, dann an der Akademie in Leipzig, durch den Verkehr mit Oeser von der Theologie, der er sich zunächst widmen wollte, abgezogen, aber als armer Teufel für seinen Lebensunterhalt auch zur Ausübung von Porzellan- und Glasmalerei veranlaßt, schließlich seit 1812 Zeichenlehrer an verschiedenen Anstalten, ohne neben der Öl- und Pastellmalerei die Porzellan- und Emailmalerei aufzugeben; das Stadtgeschichtliche Museum in Leipzig bewahrt von ihm eine (beschädigte) Tasse mit dem Porträtkopf des Malers Traugott Georgi (auf Meißner Ausschußporzellan) mit der vollen Bezeichnung „Strasberger sen. p. Lips. Oct. 1828" sowie eine markenlose, lediglich ornamental geschmückte, große Kumme mit der Signatur „Strasberger pinx. Lips. 1808". Von seinem Sohn Ernst Wilhelm Strasberger (1796—1866), der sich vorwiegend der Staffeleimalerei zugewendet hat, zunächst Landschaften und Pferdestücke in der Art Wouwermans malte, schließlich aber auch das Genre, besonders Kriegsdarstellungen pflegte, wissen wir, daß er in der Jugend in der Meißner Manufaktur Beschäftigung fand, aber seit 1842 als selbständiger Künstler in Leipzig tätig war. Das Leipziger Stadtgeschichtliche Museum besitzt von ihm wohl mehrere Schlachtengemälde, besonders das Ölbild mit den polnischen Lanzenreitern von 1821, aber kein bezeichnetes Porzellanobjekt. — Und noch ein anderes Familienpaar sitzt, mit Porzellanmalerei beschäftigt, in Leipzig, nämlich Karl Foedisch[2], der nach dem Adreßbuch 1829 bis 1862 daselbst nachweisbar ist, und Heinrich Christian Friedrich Foedisch, der zwischen 1853 bis 1856 mit ihm zusammenwohnt, daher vielleicht sein Sohn sein dürfte. Die Leipziger Porträtausstellung von 1912 führte eine ganze Reihe seiner Arbeiten vor, Bildnisse, Historien und Landschaften, etwas trocken

[1] Thieme-Becker, Künstlerlexikon V, S 182.

[2] Friedrich Schulze in „Die Freiheitskriege im Bilde", München, Einhornverlag 1913, S. 92. — Im Stadtgeschichtlichen Museum von Leipzig wird auch ein gutes Porträt des C. G. Strasberger verwahrt, das dessen Schüler Ernst Benedikt Kietz (1815—92) gemalt hat.

und hart ausgeführt, auch auf Tassen und Pfeifenköpfen. Das Stadtgeschichtliche Museum von Leipzig besitzt vom alten Foedisch ein voll bezeichnetes Damenbildnis. Sonst malte er — in Fortsetzung der Mohn-Überlieferung — auch viele Pfeifenköpfe mit Silhouetten, wofür es in einer Universitätstadt gewiß nicht an Nachfrage und Absatz fehlte. Eine der schönsten Studententassen ist die vom 29. Juli 1839 im Kunstgewerbemuseum von Leipzig; hier sind auf Meißner Ausschußporzellan (mit Ausschußschnitt) fünf ausgezeichnete Studenten-Brustbilder nebeneinander gemalt; leider nennt sich der Meister dieser auffallend großen und guten Tasse nicht.

BRESLAU.

Während Breslau in den ersten Jahrzehnten der Deutschen Porzellanmalerei mit an der Spitze marschierte und zum Ausgangspunkt für einige der stärksten und fruchtbarsten Anregungen geworden ist, läßt sich nach dem Tode Wolfsburgs auf diesem Gebiete daselbst nichts Nennenswertes mehr verzeichnen.

Im Schlesischen Museum von Breslau steht eine Teetasse von Berliner Ausschußporzellan mit einfachem, buntem Dekor (Inv.-Nr. 147,07; Abb. 401); Blumenarrangements, in denen die sogenannten zweiten Meißner Blumen noch nachzittern, umgeben nebst einem größeren Schmetterling den Silhouettenkopf einer jungen Dame in Berliner oder Gothaer Art. Außer der Szeptermarke mit dem Ausschußschnitt ist auf der Obertasse das Jahr 1780, offenbar das Entstehungsjahr der Malerei, auf der Untertasse das Jahr 1760 aufgemalt, in dem wir vielleicht



401. Silhouetten-Teetasse, bezeichnet C. F. K. (Chr. Friedr. Knoefvell); Breslau 1780. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.

das Geburtsjahr der dargestellten Dame, für die die Tasse bestimmt war, zu erblicken haben werden; außerdem trägt die Obertasse noch die kleine Signatur C. F. K. Darunter wird wohl der schlesische Historien- und Porträtmaler Christian Friedrich Knoefvell, geboren 1751 in Rawitsch, gestorben 1827 in Waldenburg, zu verstehen sein, der in Breslau tätig war und uns namentlich verschiedene schlesische Bildnisse, Mythologisches und Genrehaftes, hinterlassen hat[1]. Daß dieser Ausflug in das Gebiet der Feuermalerei nicht sein einziger war, beweist das Kaffeeservice von 1799, das auf der Breslauer Kunstgewerbeausstellung von 1878 zu sehen war. Zeigt sich uns schon Knoefvel als Porzellanmaler nicht gerade als ein starker Pfadfinder, wie dies einst etwa Bottengruber oder Preußler gewesen sind, so ist er immerhin noch eine Größe gegenüber einem anderen Breslauer, der sich uns auf einer ebenfalls Berliner bunten Untertasse im gleichen Museum als „Fr. Urbann, Porccellein mahler a Bresl. den 21ten December 1796", vorstellt (Abb. 402). Wenn dieser Urbann, der das sentimentale Liebesopfer am klassizistischen Altar zu verantworten hat, die Porzellanmalerei tatsächlich als seinen Lebensberuf betrieb, kann er nicht höher gewertet werden als viele gleichzeitige, im Gebirge sitzende Glasmaler, die ähnliche Darstellungen auch nicht schlechter auf Beinglas, und zwar in Massen, zu erledigen pflegten. Wir wollen, ehe wir eine andere Arbeit von ihm kennen, zu seiner Entschuldigung annehmen, daß es sich um ein eiliges Weihnachtsgeschenk gehandelt hat, zu dessen Ausführung ihm keine Zeit gelassen und kein anständiger Preis bewilligt worden war.

Über ein Menschenalter später erscheint uns, gleichfalls auf einem Porzellan im Schlesischen Museum von Breslau, ein dritter Breslauer Hausmaler von wesentlich besseren Qualitäten; „Schubert f. 1835" steht auf dem rechteckigen Porzellanporträt des Barons Christian von Wolf nach einem viel älteren Kupferstiche. Auch sonst scheint dieser Berufs-Porzellanmaler alte Vorlagen benutzt zu haben, wie bei jenen Porzellangemälden, mit denen er die Breslauer Ausstellung von 1840 beschickt, nämlich Friedrichs II. Brustbild (2½ Reichstaler), „Die mütterliche Liebe" (4 Tlr. 18 Sgr.) und Gambrinus „nach einem alten Originale" (5 Tlr.)[2]; auf größeren, auswärtigen Ausstellungen aufzutreten, fehlte ihm entweder der Mut oder das Geld, obwohl er vielleicht besser abgeschnitten hätte, als dies den beiden damals rührigsten Breslauer Porzellanmalereien von Ließ und von Pupke z. B. 1844 in Berlin beschieden war; beide waren auch schon in Breslau 1840 vertreten. Friedrich Pupke auf dem Naschmarkt Nr. 45 beteiligt sich

[1] Nagler, Künstlerlexikon VII (1839), S. 82. — Breslauer Ausstellung von 1903, Nr. 75—77 und 448—50. — Breslauer Jahrhundertfeierausstellung 1913, Raum 50, Nr. 60 und 61.

[2] Verzeichnis der fünften Ausstellung von Erzeugnissen des vaterländischen Kunstfleißes; Breslau 1840, S. 34 und 36, Nr. 722, 723, 753 und 754.

sonst noch u. a. an den Ausstellungen von Mainz (1842), Berlin (1844) und Breslau (1846); 1840 war es erst nur eine Bouillontasse mit dem Bild des Erzbischofs Dunin (2½ Rtlr.) gewesen, später werden es ganze „Sortimente" verschiedener Gegenstände, wie Blumenbecher, Vasen, Körbchen, Tassen, Handleuchter, Schreibzeuge, und steigern sich bis zu einer Vase mit einer Madonna (22 Rtlr.). Mit noch größeren Quantitäten war auch schon 1840 Robert Ließ, Porzellanmaler auf der Schmiedebrücke Nr. 10, dann Ecke vom Ring und der Albrechtstraße, aufgetreten, namentlich mit zahlreichen Tassen (1⅚—4 Rtlr.) und größeren oder kleineren Vasen (2—18 Rtlr.), auf denen verschiedene Ansichten von Breslau, aber auch von Salzbrunn, Burg Fürstenstein, Kynast, Fischbach oder Johannisberg gemalt waren, also richtige Fremdenindustrie-Artikel, ferner Luthers Bild, Mariä Himmelfahrt, die Söhne Eduards, aber auch Glaube, Liebe und Hoffnung oder nur Streublumen; auch eine Kollektion von Pfeifenköpfen „mit verschiedenen Gemälden", also etwas für die Breslauer Studentenschaft, fehlt nicht. Obwohl sich Ließ für die Berliner Ausstellung 1844 besonders angestrengt hat und dorthin zwei Berliner Vasen und eine Berliner Platte mit den Ansichten von Johannisberg, Fischbach und Salzbrunn sandte, bleibt ihm ein Erfolg versagt[1]. — Selbst der in Bunzlau sitzende Porzellanmaler E. Scholz, der in Breslau 1840 nur mit 16 Pfeifenköpfen vertreten war, aber 1844 nach Berlin außer



402. Empfindsame Untertasse, bezeichnet von Fr. Urbann; Breslau 1796. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.

[1] Amtlicher Bericht der allg. Ausstellung deutscher Gewerbs-Erzeugnisse in Berlin 1844; III, S. 43.

mehreren Tassen ein Plattengemälde mit der hl. Cäcilie geschickt hatte, wird ihm vorgezogen. — Aus noch späterer Zeit wird noch die Breslauer Porzellanmalerei von W. Rothenbach & Co. genannt, die 1862 auf der Londoner Weltausstellung auftritt, deren Erzeugnisse im amtlichen Bericht aber auch als „wenig schön" bezeichnet werden. — So endet die Breslauer Hausmalerei, deren Arbeiten von 1720 bis 1740 heute zu den höchstgeschätzten und bestbezahlten deutschen Porzellanen zählen.

BERLIN.

Berlin war schon in früheren Zeiten keine Stadt mit einer nennenswerten Entfaltung der Hausmalerei gewesen; in der Spätzeit ändert sich dies erst recht nicht, da die Königliche Porzellanmanufaktur, wenn sie auch nach Friedrichs des Großen Tode die erreichte Höhe nicht beibehielt, doch alle billigen Wünsche befriedigte. Auch die unvermeidlichen Porzellangemälde wurden hier aufgenommen, namentlich seit Hofrat Gustav Taubert (1754—1839), der in Dresden studiert und dort verschiedene Galeriebilder kopiert hatte, nach seiner Warschauer Tätigkeit (1785—94) und nach seinem Aufenthalt in Wien, wo er die höchsten zeitgenössischen Leistungen in der Porzellanmalerei kennen gelernt hatte, 1801 wieder in seine Vaterstadt zurückgekommen war und als Malereivorsteher der Figurenklasse Anstellung gefunden hatte. Von seinen Werken wird namentlich die große Platte mit Paris und Helena nach Hetsch hervorgehoben; verschiedene andere, wie der bezeichnete Teller mit den drei Grazien von 1803 in der Petersburger Eremitage sind aber schon während seiner Tätigkeit in der Berliner Manufaktur entstanden. — Einzelne Berliner Fabrikmaler, die sich zu Höherem berufen glauben, beschäftigen sich, wie ihre damaligen Berufsgenossen von Meißen, in ihrer freien Zeit vorwiegend mit Ölmalereien, wie der Landschafter Johann Hubert Anton Forst (geb. 1756 in Berlin, ein Schüler von C. W. Boehme), der aber mit seinem ebenfalls als Landschaftsmaler ausgebildeten Sohn zwischen 1802 und 1830 auch manche Vasen, Platten und Teller mit Prospekten und Panoramen schmückte, oder der aus Stettin stammende Figurenmaler und Lithograph Philipp Franck, ein Schüler von F. G. Weitsch in Berlin, 1812 auch bei David in Paris, dann abwechselnd in Berlin (1814 und 1818) und Paris (1824—27), welcher nicht nur verschiedene mythologische Szenen und Porträts in Öl malte, sondern auch Porzellangemälde, wie eine runde Platte mit Bacchus und Ariadne (1804). Auch der Porzellanminiaturmaler Fehr, der nachher nach London geht, aber zwischen 1800 bis 1810 auch mehrere Teller, Platten und Vasen mit Porträts und anderen figuralen Darstellungen auf den Ausstellungen der Berliner Akademie vorführt, der spätere Blumenmaler Friedrich Schweinsburg, der uns auch auf einer

solchen Ausstellung (1846) begegnet, und manche anderen Fabrikangestellten mögen ab und zu bemerkenswerte Stücke auch als Privatarbeiten gemacht haben. Wenn aber die Manufaktur für große Geschenke des Hofes oder für besondere Ausstellungen außergewöhnliche Objekte plant, dann werden Akademie-Professoren für solche Zwecke von Fall zu Fall herangezogen, wie etwa Professor von Klöber, der z. B. die bekannten Berliner Hoffestlichkeiten von 1821, nämlich den Festzug der indischen Prinzessin Lalla Rookh, in Vasenentwürfe einkomponiert und von dem ein Kopf Friedrich Wilhelms IV. in Onyxmanier-Übertragung noch auf der Ausstellung von 1844 gezeigt wird, oder Professor Stier, der namentlich in den dreißiger Jahren für Prunkvasen gewonnen wird, oder Professor G. W. Völcker (1803 bis zur Pensionierung 1848), auf den der Homer-Teller in Onyxmanier von 1814 im Hamburgischen Museum oder ein großes, aus vier Platten zusammengesetztes Blumenstück auf der Ausstellung von 1844 zurückgeht; die Ausführung solcher Stücke aber erfolgt in der Fabrik.

Die erwähnten Kunstausstellungen der Berliner Akademie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermitteln uns aber auch die Bekanntschaft mit verschiedenen Porzellanmalern, die uns nicht als Angestellte der Berliner Manufaktur bekannt geworden sind. Es sind dies der Blumen- und Bildnismaler J. F. Jamrath (1832ff.), den wir gelegentlich der Berliner Ausstellung von 1849, auf der er das Denkmal Friedrichs des Großen auf einer Porzellanplatte zeigt, in der Markgrafenstraße 21 finden, ferner der an der Akademie herangebildete, später selbst an derselben und an der Kunstgewerbeschule als Lehrer wirkende Genremaler Carl Domschke († 1881)[1], der die genannten Ausstellungen 1836—56 auch mit Porzellanbildern beschickt, der Historienmaler Joh. Heinrich Harnisch (1836 und 1838), der u. a. Bendemanns Trauernde Juden und die Pilger vor Rom nach H. Heß auf Porzellan überträgt, ferner E. A. Knötschke (1839), der Blumenmaler Heinrich John (1846), August Eurich (1848) und Joseph Pohl, alle in Berlin, zu denen sich (1842—48) noch Wilhelm Abb aus Potsdam gesellt[2]. Auch zwei Porzellanmalern Namens Schmiel begegnen wir auf den genannten Akademie-Ausstellungen, nämlich (1832) Ernst Schmiel, der auch einen neuen Zeichengrund und eine Art von Pastellstiften für auf einmal einzubrennende Porzellanmalereien erfunden hat[3], und seinen jüngeren Verwandten Julius Schmiel, der seit 1836 Genre und Bildnisse, aber auch Blumen und Früchte, allerdings auch in Aquarelltechnik, malt; ob es

---

[1] Thieme-Becker, Künstlerlexikon IX, S. 417.

[2] Die Auszüge aus den Kunstausstellungen der Berliner Akademie sind im Anhang-Künstlerlexikon von E. Lemberger „Meisterminiaturen" kurz wiedergegeben.

[3] Nagler, Künstlerlexikon XV (1845), S. 370, zitiert Dr. Kugler im „Museum" 1833, Nr. 51.

dieselbe Persönlichkeit ist, die wir (1854) als Porzellanmaler auf der „Fantaisie“ in Bayreuth gefunden haben, wird nirgends gesagt.

Einzelne Porzellanmaler lernen wir anderseits durch bezeichnete Arbeiten kennen: „Hildebrand Porzi, Maler in Berlin, Linkstraße 15“, nennt sich der Maler einer großen, kornblumenblauen Berliner Kaffeetasse auf Löwenfüßen, die außer einer radierten Goldranke noch zwei Kindergruppen in Graumalerei und eine bunte Odaliske zeigt[1]; sonst wissen wir über diesen Maler bisher ebenso wenig, wie von „Randow“, der eine kugelige Berliner Tasse mit dem Leipziger Völkerschlachtplan und einer — recht mäßigen — schwebenden Victoria von 1814 im Leipziger Stadtgeschichtlichen Museum sowie eine ebenfalls Berliner Silhouettentasse von 1823 in der Sammlung H. Dorn in Stuttgart signiert; vielleicht ist der Wohnsitz dieses Malers nicht einmal in Berlin selbst zu suchen. — Die Bezeichnung F. A. Schumann, die auf einer Berliner Tasse mit bunten Veilchen und Golddekor vorkommt[2], stellt uns einen Mann vor, der, wie dies namentlich in Thüringen mehrfach vorkommt, als Porzellanhausmaler begann, um dann selbst eine Porzellanfabrik zu begründen; dies tut unser Schumann bereits 1835 in Alt-Moabit bei Berlin, und zwar mit solchem Erfolge, daß er bereits gelegentlich der Berliner Ausstellung von 1844 als einer der größten deutschen Porzellanfabrikanten hingestellt werden kann, der 443 Personen beschäftigt; den Ehrgeiz, selbst künstlerische Porzellanmalereien herzustellen, hat er, wenn er ihn je besessen, aufgegeben und begnügt sich mit gangbaren Artikeln, die aber auch anerkannt wurden. — Louis Faure, von dem u. a. das Berliner Schloßmuseum ein bezeichnetes Porzellanbild von 1823, „Eingang zur großen Karthause bei Grenoble, nach der Natur gemalt“ sowie zwei Teller mit Tierdarstellungen besitzt, ist ein sonst besonders in Öl und Wasserfarben arbeitender Landschaftsmaler, der, aus Berlin von französischen Eltern stammend, erst am 22. Dezember 1879 im 94. Lebensjahre stirbt; seine Vorwürfe holt er sich vom Rhein, von der Elbe wie aus Südfrankreich; auch Elisa Faure wird als Porzellanmalerin genannt[3]. — Im mecklenburgischen Lustschloß Ludwigslust findet sich ein sorgfältig ausgeführtes Blumen-Stilleben mit der Bezeichnung „E. Sager fecit 1826“; auch dieser Ernst Sager entpuppt sich als Berliner Blumen- und Früchtemaler, ein Schüler von Prof. Völker, der seit 1828 sehr fleißig ist und Allegorien und Genrefiguren ebenfalls nicht verschmäht[4]. — Auch der Glasmaler C. v. Scheidt, der als Mitarbeiter der beiden Mohn, dann selbständig, aber in deren Art allerhand Glasbecher mit Prospekten oder Wappen (zwischen 1812—21) transparent

---

[1] 1873. Lepke-Auktion in Berlin vom 25. Oktober 1921, Nr. 311.
[2] 1174. Lepke-Auktion in Berlin, 1899, Nr. 344.
[3] Thieme-Becker, Künstlerlexikon XI, S. 301, und Nagler, Künstlerlexikon IV, S. 255.
[4] Naglers Künstlerlexikon XIV (1845), S. 194.

dekoriert, war zunächst Porzellanmaler, der wie S. Frank oder Sauterleute schließlich den Übergang zur großen Tafelglasmalerei suchte und fand; aber während sich Panoramengläser aus Dresden (1815—21), Berlin (1816) oder Wien (1816) mehrfach nachweisen lassen[1], ist bisher nur eine einzige, ganz in Mohn-Art gehaltene Porzellantasse mit seiner Signatur zum Vorschein gekommen, nämlich eine Pariser Zylindertasse mit einem von Vergißmeinnicht umgebenen männlichen Schattenriß und der Bezeichnung „C. v. Scheidt fec. 1811" in der Sammlung Hermannsdörfer in Mannheim.

Gelegentlich der Berliner Gewerbeausstellungen von 1844 und 1849 lernen wir nicht nur die Charlottenburger Firma C. A. Pfeil kennen, die die Hausmaler mit allen Porzellanfarben bequem beliefert, sondern auch noch einige spätere Berliner Porzellan-Hausmaler, wie L. E. Herrmann (1844, Nr. 341), der außer einem Tafelservice und zwei Vasen hauptsächlich eine große Platte mit dem Preußenwappen und eine andere mit dem Denkmal auf dem Kreuzberg ausstellt, Th. Michaelis in der Mohrenstraße 56 (1844, Nr. 482, und 1849, Nr. 240) mit einer Geschenktasse und einfacherem Gebrauchsgeschirr, die Witwe Weiß in der Besselstraße 9 (1849, Nr. 841), die ein Porzellangemälde mit einem durchgehenden Pferd nach Litfaß zeigt, W. Ringelhan in der Jägerstraße 52 (1849, Nr. 41) mit einer Vase mit dem Prospekt von Sanssouci und L. L. Krüpfgantz in der Gertraudenstraße (1849, Nr. 840) mit allerlei Geschirr „aus verschiedenen Fabriken". Und gelegentlich der Pariser Weltausstellung 1855 wird der Berliner Porzellanmaler Escher — dem Namen sind wir bereits in Berka a. d. Ilm in Thüringen begegnet — mit einer Bronzemedaille bedacht, während der Obermaler der Kgl. Manufaktur Looschen eine Silbermedaille davonträgt. — Die Gesamtausbeute in der preußischen Hauptstadt ist also für die Porzellanmalerei weder quantitativ noch namentlich qualitativ besonders stolz.

SONSTIGE DEUTSCHE PORZELLANMALER.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, alle Adreßbücher sämtlicher deutschen Städte durchzusuchen, um viele Dutzend kleiner und ganz kleiner selbständiger Porzellanmaler herauszufinden, die überall, nicht nur in Badeorten und Universitätsstädten, saßen und Pfeifenköpfe, Bierglasdeckel, Broschenmedaillons u. dgl. mit minderwertigen Bildchen, Wappen, Namenszügen oder Blümchen bemalten. Nur einige wenige, die sich auf Ausstellungen bemerkbar machten oder durch bezeichnete Arbeiten fortleben, mögen hier noch kurz Aufzählung finden.

[1] Vgl. Pazaurek, Empire- und Biedermeiergläser, S. 171. — Ein Umdruckverfahren für Porzellan, das C. v. Scheidt 1821 der Nymphenburger Fabrik anbietet, lehnt diese ab. (F. H. Hofmann, Nymphenburg III S. 617.)

In Magdeburg-Sudenburg erscheint gelegentlich der Berliner Ausstellung von 1844 die Porzellanmalerei C. Heyroth, die allerlei Vasen und Geschirre mit gefälliger Dekoration vorführt, während bei ihren kleinen Porzellanbildern mehr die Billigkeit als ihre Qualität betont wird.

In Halle[1] wird um 1820 ein Fr. Weber erwähnt, der aber ebensowenig mit dem um 1795 nachweisbaren Magdeburger und Berliner Wachsbossierer gleichen Namens identisch[2] sein wird, wie mit dem älteren Inspektor von Höchst und dem Direktor von Ilmenau.

In der Berliner Porzellansammlung von Dr. Förster befindet sich eine Berliner „campanische" Tasse mit einer Frauenkopf-Silhouette, die die Signatur Scharenberg (oder Scherenberg) trägt. Wo dieser Porzellanmaler tätig war, erfahren wir aus einer zweiten Tasse, nämlich einer Zylindertasse mit dem Sepiabildnis des Königs Friedrich Wilhelm III. auf Pariser Nastporzellan, weil hier neben dem Namen nach „à Neustrelitz 1816" bemerkt ist[3].

In Hamburg lebte ein Schmelzmaler Anton Schulz, der u. a. die Münchner Ausstellung von 1854 (Nr. 2729) beschickte; doch hat er mehr Glas und Steingut und nur gelegentlich auch Porzellan bemalt.

Aus dem äußersten Nordosten, wo wir in Danzig bereits 1773 gelegentlich der Chodowiecki-Reise[4] die Gräfin Czapka als Hausmalerin auf Porzellan und Email wie auch als Miniaturmalerin und Kupferstecherin kennen gelernt haben, sitzt in der Universitätsstadt Königsberg der Porzellanmaler C. Kohnert, der sich in einer ganz winzig kleinen Signatur unter der großen Berliner Fabrikmarke auf einer schlichten Landschaftstasse (um 1840) im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum nennt, während die Signatur auf einer anderen Landschaftstasse (bei Ph. Schwarz in Stuttgart) „C. W. Dummert, Königsberg i. Pr." gelesen werden kann. — Sich mit all diesen recht bescheidenen „Künstlern" näher zu beschäftigen, dürfte sich kaum lohnen.

Einige spätere deutsche Porzellanmaler, die sich auf Grund unserer bisherigen Kenntnisse noch nirgends einreihen lassen, mögen im Anhange nach ihren Signaturen hier noch kurze Erwähnung finden, um wenigstens Anhaltspunkte für wohl bald zu erhoffende nähere Feststellungen zu geben:

---

[1] Der Irrtum von A. Papst (Kunstgewerbeblatt II, 1886, S. 27), daß es in Halle schon um 1730 einen Porzellanmaler gegeben hätte, während es sich um Fayence-Erzeugung handelt, wurde schon von Sauerlandt richtiggestellt.

[2] E. Lemberger, Meisterminiaturen, Anhang, S. 106.

[3] Köln (Heberle); Auktion Michel-Reich usw., Nr. 224.

[4] Oettingen, S. 177.

Brödel, Alfred, auf einem Pfeifenkopf mit dem Brustbild eines Savoyarden; kaum vor 1870. — Ulm, Pfeifenkopf-Sammlung von Kiderlen (1917).

Brumer, auf einem Porzellan-Landschaftsbild aus der Mitte des 19. Jahrhunderts; Schloß Reichstadt in Nordböhmen.

Gräfle, auf figuralen Porzellangemälden, um 1840—50, ehemals im Schloß Rosenstein-Stuttgart (Auktion F. Fleischhauer vom 3. Juni 1919).

Grönland, E., auf einem Teller mit einer Moschee bei Kairo; Berlin, R. Lepke; Auktion vom 9. Mai 1898, Nr. 481.

Hetschel, A., auf einer Porzellan-Porträtplatte, Kniestück eines Herrn; Stuttgart, Kunsthandel (Prinzenbau), 1920.

Huhn, auf einer kleinen ovalen Platte nach dem Selbstporträt der Malerin Elisabeth Vigée-Lebrun in den Uffizien in Florenz (kaum vor 1870 entstanden); bei Pazaurek, Stuttgart.

Kjellberg, A. F., 1842; Rechteckplatte mit dem (blassen) Rundsaal der Stuttgarter Hofbibliothek; bei F. Fleischhauer in Stuttgart 1920 versteigert.

Kögel, Mathilde, 1850; auf zwei rotbraunen Panoramentassen bei Oskar Hinderer in Stuttgart, Mohlstraße 14 (1921).

Nemmert, G., auf einem zylindrischen Tabakskopf mit viereckigem Bild (eine Allegorie mit Schiffbruch) und auf einer großen Zylindertasse, im Münchner Kunsthandel (Hugo Helbing), 1907 und 1908.

Preiß, Emma, 1829, auf einigen von 12 zusammengehörigen Tellern mit Panoramen von Stuttgart, Friedrichshafen usw., im Sepiaton; bei Baron Wöllwarth in Stuttgart, Urbanstraße 36 (1918).

Reban, 1838, auf zwei Brustbild-Porträtplatten eines Ehepaars bei Pazaurek, Stuttgart.

Scheerer, F., auf einer fein gemalten, bunten Bildnisminiatur einer Dame von 1842 bei Prof. Dr. Chr. Scherer in Braunschweig, desgleichen auf zwei viereckigen Bildnisminiaturen (Gegenstücken) einer Dame und eines Herrn von 1841, ebenfalls auf Porzellan in der Auktion Albert Steiger-St. Gallen (München, H. Helbing, 1910 N. 889 und 890); zu unterscheiden von den beiden Brüdern Joseph Scherer (geb. 1815) und Alois Scherer (geb. 1819) aus Edelried, die in den dreißiger Jahren an die Kunstakademie nach München kamen, später vorwiegend figurale Glasgemälde, der ältere auch Porzellanbilder, malten; älter als diese drei ist der — ohne Hinzufügung eines Vornamens überlieferte:

Scherer, 1806, auf einer Silhouette auf einem beschnittenen Porzellanscherben; Dresden, Kunsthandel, 1911.

Seidl, V., 1855, auf zwei rechteckigen Kniestück-Porträtplatten eines Ehepaares bei Max Adler in Leipa in Böhmen (1921).

Monogramm-Signaturen, die namentlich auf Pfeifenköpfen vorkommen, würden uns hier zu weit führen; sie seien einer späteren Detailuntersuchung über solche Gebiete überlassen.

Aber auch jenseits der alten Reichsgrenzen lebten und wirkten noch verschiedene deutsche Porzellanmaler[1], die wenigstens in Kürze gestreift werden mögen. Hier steht im Vordergrund der Deutschbalte Ernst Rockstuhl, geboren 1764 in Goldingen, gestorben 1824 in Petersburg, der sich auch als Glasmaler betätigt hat; ein guter Cham-



403. Zwei Berliner Tassen mit Kaiser Alexander I. von Rußland und seiner Frau; bezeichnet von Ernst Rockstuhl; Baltenland, um 1815. Dresden, Sammlung F. Neuburg.

pagnerkelch mit dem Brustbilde des Feldmarschalls Fürsten Barclay de Tolly, mit seiner russischen Namenssignatur, hat sich bei Baron Campenhausen-Ilsen erhalten[2]. Von

[1] Auch in Frankreich, namentlich in Paris und Sèvres, saßen nicht wenige deutsche Porzellanmaler, von denen wir einige bereits kennen gelernt haben; von anderen wissen wir, daß sie aus deutschen Gegenden dorthin kamen, wie von J. Georg Baltz (geb. 1760 in Straßburg), Jacobber (geb. 1786 in Blieskastel im linksrhein. Bayern), H. Roentgen aus Esens in Ostfriesland oder der Blumenmaler J. F. Starcke aus Meißen (1802—72); bei wieder anderen geben uns die Namen einen Anhaltspunkt, wenigstens an eine deutsche Familienabkunft zu denken, z. B. L. C. Ebenstein (Brüssel), Halbedel (Minerva-Platte im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum), Hudel (Paris, um 1860), Camilla Huten (Paris, um 1879), Eugenie Kieffer (Paris, um 1875), Flora Lautz (Paris, um 1840), A. Mertel (Hal in Belgien; Brüsseler Ausstellung 1853, Nr. 133); Schaelcher (Paris, Faubourg St. Denis, um 1810; Napoleons Geschenktasse im Schloß Tiefurt, Tellerserie mit Reitern bei Geheimrat Marc Rosenberg; davon einer jetzt im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum), L. P. Schilt (1790—1859) und sein in Paris geborener Sohn Abel, Ludwig Eugen und Frau Eugenie Sieffert (Paris, um 1876), Frau G. A. Wartel, geb. Pagès (Nantes und Paris; 1. Hälfte des 19. Jahrh.), Baruch Weill (großes Service mit Landschaften und ländlichen Paaren, Paris; München bei Karl Schäfer, 1921) und Marie Luise Welter (Paris, um 1878).

[2] Katalog der Ausstellung zur Jahrhundertfeier 1812 in Riga; Nr. 798, mit kleiner Katalogabbildung.

diesem Meister befinden sich in der Sammlung F. Neuburg in Dresden zwei Berliner Empiretassen, die in sehr zarter Schwarzlotmalerei die Brustbilder des Kaisers Alexander I. von Rußland und seiner Frau in radierten Goldrahmen aufweisen (Abb. 403); hier ist die Signatur „Rockstuhl fec.“ nicht russisch.

Unter den Schweizern wären noch Andreas Dolder (1743—1823) in Beromünster und Luzern und sein Sohn Ludwig (1776—1833) zu streifen, während die anderen, z. B. die beiden Mülhauser in Genf und Nyon bereits französisch orientiert sind, noch mehr der Genfer Abraham Constantin (1785—1855), der lange Jahre in Paris und Sèvres zugebracht hat, aber auch in Florenz (1820—26) viele dortige Gemälde auf Porzellan übertragen hat. — Wir dürfen ja nicht vergessen, daß der ganze Wetteifer der Porzellanmalerei mit der Staffeleimalerei, der technisch viel zur Vervollkommnung der Porzellanmaler beitrug, sie aber ästhetisch in eine sehr problematische Richtung gedrängt hatte, von Sèvres seinen Ausgang nahm und die Deutschen immer wieder dazu veranlaßte, den Beweis zu erbringen, daß sie, wenn es darauf ankommt, den Franzosen keineswegs nachzustehen brauchten. Erst in den letzten Jahrzehnten ist man wenigstens bei uns aus dieser unsinnigen Sackgasse endgültig wieder herausgekommen.

WIEN UND DAS FRÜHERE ÖSTERREICH.

Wir wollen unsere Betrachtungen mit jener Stadt beschließen, deren kaiserliche Porzellanfabrik zu Beginn des 19. Jahrhunderts die künstlerische Führung unter allen Schwesteranstalten inne hatte, mit der Donaumetropole, die in den Tagen des Kongresses für kurze Zeit eine Art Weltmittelpunkt gewesen ist, und nur noch die Ausstrahlungen berücksichtigen, die von dort aus zu den damals noch nicht auseinanderregierten „Völkern Österreichs“ auf unserem Gebiete wahrnehmbar sind.

Mit der Übernahme der Direktion der staatlichen Porzellanmanufaktur durch Konrad Baron von Sorgenthal (1784—1805) entsteht trotz der großen Ungunst der äußeren, namentlich politischen Zeitverhältnisse ein Musterbetrieb, der in künstlerischen und kommerziellen Belangen keine Gegensätze erblickt, sondern durch eine geradezu ideale Verbindung beider für die Kunstindustrien aller Zeiten vorbildlich bleibt. Alle wirklich leistungsfähigen Kräfte finden in der Fabrik, die von Jahr zu Jahr an Bedeutung gewinnt, lohnende Beschäftigung, so daß sich daneben die Porzellanhausmalerei nicht behaupten kann, obwohl ihr unbemaltes Porzellan in Hülle und Fülle zur Verfügung steht; wurden doch bei Sorgenthals Dienstantritt veraltete Porzellane um 15,000 fl. und Ausschuß um 98,323 fl. festgestellt, die baldigst (mit dem neu eingeführten Ausschußschnitt versehen) in Auktionen losgeschlagen werden sollten. Aber die Email-

maler, an deren Spitze jetzt in Wien Jakob Bodemer (1777—1824) steht, scheinen sich dafür nur wenig interessiert zu haben, da sie die Porzellanmalerei, deren Seltenheitswert bereits vorüber war, weniger lockte als das Metallemail; auch Bodemer, von dem wir z. B. das Porträt des Malers und Akademieprofessors Maurer und seiner Frau von 1801 auf Porzellan besitzen[1], hat ungleich lieber auf Kupferplatten gemalt, ebenso z. B. K. Dachtler, von dem das Brustbild der Grafen von Montfort von 1800, nach dem Gemälde van Dycks im Wiener Hofmuseum, im Kunstgewerblichen Museum von Prag verwahrt wird. Von dem viel späteren Email- und Porzellanmaler Friedrich Sturm, der außer in Wien auch in Budapest und Belgrad gearbeitet haben soll[2], wissen wir nichts. Dagegen lernen wir einen Wiener Emailleur Namens Lieb kennen, dessen Sohn Leopold (1771—1836) seit 1800 einer der geschicktesten und fleißigsten Figurenmaler der Porzellanfabrik geworden ist, der nicht nur große Historien, z. B. nach Lampi, Porträts, Heiligenbilder, sondern geradezu alles malte; er mag schon als Junge bei seinem Vater auch Porzellan bemalt haben, nicht nur Emails, wie das signierte tanzende Mädchen mit dem dudelsackspielenden Knaben[3].

Die großen Figurenmaler der Wiener Fabrik, die fast ausnahmelos an der Wiener Kunstakademie eine besondere Schulung durchgemacht hatten, sind uns als Hausmaler nicht bekannt, wenngleich einzelne ihrer Arbeiten, die nicht nur ihre Malernummer, sondern ihre volle Namensunterschrift aufweisen, sowohl als Prämienarbeiten innerhalb der Fabrik wie vielleicht auch als private Gelegenheitsmalereien aufgefaßt werden dürfen. Johannes Weichselbaum (seit 1772; † 1840, seit 1784 der einflußreichste Obermaler) blieb seßhaft; aber schon Georg Lamprecht (gleichzeitig angestellt, † 1828), der tüchtigste unter allen, hat viele Jahre (1779—87; 1793—97) nicht in der Fabrik[4], sondern in der Fremde, z. B. in der Fabrik von Sèvres und in Paris gearbeitet, so daß manches Stück auf eigene Faust entstanden sein wird. Der seit 1786 in der Fabrik tätige Anton Schaller wird 1807 krank, tritt aber erst 1826 aus; Claudius Herr (seit 1791) scheidet verbittert vorzeitig; Johann Ferstler (seit 1793) tritt bereits 1820 aus, um Zeichen-

---

[1] E. W. Braun in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" VIII, 1905, S. 391; Thieme-Becker, Künstlerlexikon IV, S. 166. — Die interessanten Zeichnungen für Dosen von dem Wiener Kolb in der Sammlung von Geheimrat Marc Rosenberg, dz. in Baden-Baden; wären hier auch noch anzufügen.

[2] E. Lemberger, Meisterminiaturen, Künstlerlexikon, S. 97. — Von den vielen Porzellanmalern Sturm, die in den letzten Jahrzehnten an der Wiener Porzellanfabrik angestellt waren, führt keiner den Vornamen Friedrich.

[3] E. W. Braun in „Kunst und Kunsthandwerk" 1905, S. 390.

[4] Auch andere Wiener Fabrikmaler haben nach den vorhandenen Akten einzelne Jahre nicht in der Fabrik zugebracht, könnten somit in dieser Zeit als Hausmaler tätig gewesen sein, z. B. der Buntmaler Nikolaus Paul zwischen 1783 und 87, der Buntmaler F. Kastner, der 1799 für einige Zeit entlassen war, der Goldmaler J. Megerle zwischen 1810 und 1816, der Dessinmaler Thomas Limmer zwischen 1812—16, der Blumenmaler J. Schindler zwischen 1813 und 1816, der Buntmaler J. Winkler 1840 bis 1842 und andere.

lehrer zu werden, wird aber erst 1851 pensioniert; Siegmund Perger (seit 1799) geht schon 1810 ab, um Hoftiermaler, später Galeriekustos zu werden, als welcher er 1841 stirbt; Laurenz Herr (seit 1804) ist zwischen 1831 und 1833 an der Fabrik nicht beschäftigt; und Moritz Michael Daffinger (seit 1801) verläßt die Manufaktur bereits 1812, um sich von da an ausschließlich der Elfenbein-Miniatur zuzuwenden. Wenn auch der letztgenannte kaum mehr zur Porzellanmalerei zurückgekehrt sein dürfte, so ist es doch bei den anderen mindestens nicht ausgeschlossen, daß sie sich wenigstens ab und zu auch als Hausmaler auf Porzellan oder Glas betätigt haben könnten. Von Anton Schwemminger (tätig bis 1806) oder von den besten Blumenmalern Leopold Parmann († 1816) und seinem Nachfolger Josef Nigg († 1863), vom führenden Dessinmaler Johann Hirsch († 1826), oder von den führenden Golddekorateuren Georg Perl († 1806) und Friedrich Reinhold († 1847) ist eine Beschäftigung außerhalb der Fabrik kaum anzunehmen. Von anderen Angestellten erfahren wir aber, daß ihnen die Ausübung der Hausmalerei ausdrücklich gestattet wurde, z. B. dem Landschafter Jakob Peter, der 1783 zuerst genannt wird und bereits 1801 austritt, um bei Hofe Leiblakai zu werden. Und sein eine Zeitlang bei ihm im „Goldenen Strauß auf der Wieden" wohnender Schwager Anton Kothgasser (1769—1851)[1], der von 1784 bis in sein hohes Alter an der Staatsmanufaktur als Dessinmaler tätig bleibt, hatte dieses Benefizium ebenfalls und machte davon auch Jahrzehnte hindurch den umfassendsten Gebrauch, allerdings nicht für Porzellan-, sondern für Glasmalerei, in die er die meisten in der Fabrik erfundenen und gangbaren Dekorationsmotive fast ohne Änderungen von den Geschenktassen auf Trinkgläser übertrug, obwohl nur ein kleiner Bruchteil der Schmuckgedanken von ihm selbst herrühren mochte. Seine Porzellane tragen aber durchwegs seine Fabriks-Malernummer 96; auf diesem Gebiete pfuschte er offenbar seinen Vorgesetzten nicht ins Handwerk. — Und in demselben Hause auf dem „Spanischen Spitalberg", Nr. 227, in Wien, in dem er um 1820 wohnte und nach seiner uns erhaltenen Geschäftskarte Bestellungen entgegenahm und erledigte, wohnten noch andere Maler der Porzellanfabrik, wie der Dessin- und Blumenmaler Franz Mahlknecht (1783 bis 1812) oder der Landschaftsmaler Jakob Schufried (1812), die sich, von Kothgasser angesteckt, mit oder ohne obrigkeitliche Genehmigung gelegentliche Hausmaler-Gewinne schwerlich werden haben entgehen lassen; von dem letzteren, der von 1798 bis 1857 in der Fabrik vorkommt, hat sich eine merkwürdige Schreibzeugplatte mit den damals neuen Giraffen des Schönbrunner Tiergartens mit der vollen Namenssignatur von 1828 im Wiener Technischen Museum erhalten (Abb. 404).

[1] G. E. Pazaurek, Gläser der Empire- und Biedermeierzeit, S. 189ff.

Die großen Porzellangemälde, auf denen namentlich die Bilder der Wiener Galerien, aber auch sonstige berühmte oder zeitgenössische Staffeleibilder, nur in Ausnahmefällen auch selbständige Entwürfe der Maler, auf Porzellanplatten übertragen wurden, scheinen in Wien, wenigstens in der früheren Zeit, lediglich auf die Fabrik beschränkt gewesen zu sein. Schon 1798 hatte diese ein Musterbild von Ch. Etienne Le Guay aus Paris erworben, dem bei dem namentlich seit 1805 ziemlich regen und bis 1860 nicht abgerissenen Austausch der Anregungen mit Sèvres weitere gefolgt sind. Sämtliche anerkannten Wiener Fabrikmaler haben nun in der Folgezeit große oder kleinere Porzellangemälde gemacht und gerne viele Monate an ein solches Bild verwendet, da es sehr geschätzt und gut bezahlt (z. B. 1809 bis zu 1500 fl.) wurde; in dieser Beziehung hatte die Wiener Fabrik alle ihre Schwesteranstalten, sogar Sèvres nicht ausgenommen, bald überflügelt, so daß hier die Hausmalerei einfach nicht konkurrenzfähig war und höchstens billigere Arbeiten für unkritische Käufer liefern konnte; die ausgezeichneten Farben, die der Arkanist Joseph Leithner für die Fabrik herstellte, konnten auch von keiner Seite überboten werden.

Trotzdem hat die Wiener Hausmalerei sich nicht etwa damit begnügt, nur untergeordnete Arbeiten, wie die seit den dreißiger Jahren immer mehr beliebten Wappen und Monogramme auf das Porzellan zu malen oder böhmisches oder mährisches Steingut — 1834 und 1841 wird uns dies aus Frain in Mähren ausdrücklich überliefert[1] — einfach zu dekorieren, sondern versuchte wenigstens ab und zu auch größere, figurale Arbeiten. Ein Teller mit grünem Rande und Reliefgold, im Spiegel das Gemälde „Tod der Dido" nach Füger (derselbe Vorwurf, der u. a. 1804 auch vom Fabrikmaler Anton Schaller auf Porzellan übertragen wurde), von 1807, im ehemaligen Wiener k. k. Hofwirtschaftsamt[2], trägt die Signatur „M. Herz", also einen Namen, den wir aus den erhaltenen Fabrikakten noch nicht kennen gelernt haben. Dagegen dürfte die Bezeichnung „Varsanni" (Chaffers 476), die auf einem Porzellanbild mit Perseus und Andromeda vorkommt, eine Verballhornung des späteren Fabrik-Buntmalers Eduard Warscheniy (1840—64, Malernummer 32) sein, der nach der Auflösung der Wiener Fabrik die Porzellanmalerei auf eigene Faust fortgesetzt haben wird. Dies tat ja auch der beste Buntmaler der spätesten Zeit, der aus Schönau in Böhmen gebürtige und in Gießhübel wie in Klösterle in der Porzellanmalerei geschulte, in der Wiener Fabrik seit 1855 bis zu ihrer Auflösung beschäftigte Ludwig Riedl sowie der gleichzeitig mit ihm brotlos gewordene Buntmaler Karl Otter, indem beide noch lange auf Wiener Weißporzellan die alten Dekore

[1] C. Schirek in den „Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums" (Brünn), April 1898, S. 61 und 86.

[2] Ausstellung von Altwiener Porzellan im Österr. Museum 1904. Katalog Nr. 1744.



404. Schreibzeug-Untertasse mit den Schönbrunner Giraffen, bezeichnet von Jakob Schufried; Wien 1828. Wien, Technisches Museum.

immer wieder wiederholten und so dem Fälschergewerbe große Mengen „echten" Alt-Wiener Porzellans auslieferten; erst 1876 zog sich Riedl nach Klosterneuburg zurück und starb dort siebzig Jahre alt[1]. — Auch selbständige Porzellanmaler hatten sich in Wien so viel Fertigkeit angeeignet, um auch ein Porträt wohl oder übel auf Porzellan zu bringen, und suchten diese auch in der Fremde zu verwerten. Einen solchen „Porträtmaler aus Wien", der nicht nur Aquarell-Bildnisse, sondern auch solche auf Sprudelbecher anzubringen sich erbötig macht, lernen wir 1841 in Karlsbad kennen, nämlich Joseph Weninger[2]; er versichert, daß dazu eine Sitzung von einer Viertelstunde genüge; so gewissenhaft, wie anderthalb Jahrzehnte vorher Sebbers in Weimar, wird es also dieser Mann nicht genommen haben.

Neben den professionellen Porzellanmalern scheinen in Wien die Amateure dieses Gebietes dünn gesät gewesen zu sein; sie scheuten sich offenbar noch mehr, bekennen zu müssen, daß sie sich mit der Fabrik nicht messen können. Ein Maler (oder eine Malerin?), der eine ockergelbe Wiener Tasse (Jahresstempel 1805) mit einer Allegorie von Malerei und Poesie in schwarzer Kupferstichmanier nebst sechszeiliger französischer Inschrift, in der ehemaligen Sammlung Dr. F. Clemm[3], malte, signiert seine Arbeit nur verschämt „de B. pinxit"; vielleicht saß dieser Hausmaler nicht einmal in Wien selbst.

Als sich gelegentlich der Wiener Weltausstellung von 1873 die Wiener Porzellan- und Emailmaler zu einer Kollektiv-Vorführung ihrer Erzeugnisse zusammentun, erscheinen bereits lauter neue Namen[4]:

---

[1] Folnesics-Braun: Wiener Porzellanmanufaktur, S. 154. — Große Mengen unbemalten alten Wiener Porzellans, die seit der Auflösung der Fabrik im Wiener Österreichischen Museum im Depot lagen, sind in den letzten Direktionsjahren A. v. Scalas leider veräußert worden, so daß auch in neuerer Zeit das Fälschergewerbe eine unverantwortliche Unterstützung erfahren hat.

[2] Anzeige im Karlsbader Unterhaltungsblatt (Beilage) vom 1. Juli 1841, Nr. 8.

[3] Auktion Dr. Fritz Clemm-Berlin (Berlin, R. Lepke, 1907), Nr. 200.

[4] Wiener Weltausstellung 1873; Amtlicher Catalog der Ausstellung der im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder Österreichs, S. 259ff., Gruppe IX, Nr. 156.

Beck, Ferdinand, Porzellan- und Emailmaler.

Breitfelder und Haberditzl, Porzellan- und Fayencemaler.

Cisař, Gebrüder, Neufünfhaus bei Wien, Goldschlagstraße 20; 15 Arbeiter.

Geßwald, Alois, IX., Althangasse 13; Porzellan und Tonwaren.

Heinz, Georg, VI., Gumpendorferstraße 133; ausgeschnittene Porzellanblumen zum Einlegen in verschiedene Gegenstände (!).

Hille, Jakob, VIII., Tigergasse 12; Bucheinbände von Samt und Stickerei mit emaillierten Plattenauflagen; Wappen Rußlands usw.

Hubl, Franz, VIII., Tigergasse 8; Teller im Renaissancegeschmack.

Jäckel, Fortunat, VII., Mondscheingasse 2; 4 Maler; Porzellangemälde (Christus und Madonna), Jagdservice, Trinkbecher.

Kadlec, Franz, Neufünfhaus bei Wien, Burggasse 642; Figurales und Blumenmalerei.

Rädler und Pilz, VI., Gumpendorferstraße 63; Tischplatten auf Bronzegestellen mit Darstellungen aus der österreichischen Geschichte bzw. mit einem Blumenkranz, Kaffeeservice mit Malerei nach dem Vorhange von Prof. Laufberger im Wiener Opernhaus, Silberkassette mit Emailplatte aus der griechischen Geschichte, Landschaft nach J. F. Millet, Kaffeeservice mit Malerei nach Rahl, Fruchtschalen mit Rosen und Amoretten, Platte mit Alpenblumen usw.

Weybora, Ed., VII., Kirchengasse 38; Uhrzifferblätter, Signaturen für Apotheker, Emailbuchstaben.

Zasche, Josef, I., Bürgerspital IV, Hof; gegründet 1847; 8 Arbeiter; Vasen, Tischplatten, Schmuckkästchen mit Porzellan- und Emailmalerei.

Von dieser ganzen Liste lassen sich nur zwei Buntmaler in die Zeit um 1844 und in die ehemalige Wiener Porzellanfabrik zurückverfolgen, nämlich Fortunat Jäckel (Jeckel) und Josef Zasche[1]; von dem letzteren hat sich u. a. ein kleines ovales Damenbildnis[2] sowie ein rechteckiges Offiziersporträt von 1850 auf einer Wiener Porzellanplatte[3] erhalten.

In der Gegend von Gablonz in Böhmen, woher dieser Zasche kommt, waren ungefähr um dieselbe Zeit auch andere Porzellanmaler tätig. Der älteste und interessanteste war wohl Franz Heidrich, der mit seinen Söhnen Franz und Johann aber vorwiegend Steingut und Beinglas bemalte[4], darunter bezeichnete Porträts von 1793

[1] Bei Folnesics-Braun, Wiener Porzellanmanufaktur, S. 217, wird der Name, der in der Gablonzer Gegend sehr häufig ist, unrichtig als „Zascha" geschrieben.

[2] Auktion Leo Schidlof, Wien, 27. April 1922, Nr. 246; bei diesem Anlasse bemerkt der Katalog als Geburtsdatum: Gablonz 1815, als Sterbeort Leipzig.

[3] Auktion Schloß Plankenwerth, Wien, Leo Schidlof, 1923, Nr. 516.

[4] Vgl. Pazaurek, Steingut, S. 54 und Tafel 45, sowie Pazaurek, Gläser Empire- und Biedermeierzeit, S. 233.

in der Sammlung A. Figdor in Wien. — Der fruchtbarste unter ihnen dürfte Theodor Kittel gewesen sein, von dem das Gablonzer Stadtmuseum eine Serie von Porzellan-Pfeifenköpfen besitzt, darunter einen besonders großen, auf dem das Nürnberger Friedensmahl von 1649 nach Sandrart dargestellt ist, also wahrscheinlich eine Gedächtnisarbeit von 1849. Bekannter ist der 1818 in Nawratow geborene akademische Maler Johann Brandeis[1] (gestorben 1872 in Prag) geworden, der sich in der Jugend in Morchenstern bei Gablonz mit der Porzellanmalerei seinen Lebensunterhalt verdienen mußte, aber von 1837 an auf der Prager und Münchner Akademie weitergebildet, in Paris und Wien nur noch als Ölmaler im Porträtfach, allerdings auch als Photograph tätig war.

Was wir sonst in Böhmen an Porzellanmalereien antreffen, entstand entweder im Wetteifer mit Glasmalereien, und zwar von den gleichen Kräften, unter denen gegen Ende des 19. Jahrhunderts Gustav und Theodor Ahne in Steinschönau vielleicht den ersten Platz einnehmen[2], oder aber im Umkreis der größeren Porzellanfabriken, namentlich in der weiteren Umgebung von Karlsbad. So ist z. B. ein Schlaggenwalder Teller mit dem schlafenden Amor und zwei Nymphen in der Art der Wiener Fabrikmalerei im Wiener Technischen Museum[3] „Frie: Schreyer" signiert. — Ein Porzellangemälde mit Diana und Aktäon aus Klösterle in der Sammlung von Oberfinanzrat Buchtela in Prag (1909) trägt die Bezeichnung: „A. Voigt". — Noch 1873 beteiligt sich an der Wiener Weltausstellung als selbständiger Porzellanmaler Ad. Mießner in Alt-Rohlau[4].

Und aus Pirkenhammer bei Karlsbad kommt der aus Ansbach stammende, dann in Breitenbach (1807) und Jena (1808) beschäftigte Porzellanmaler Konrad Ferdinand Quast (geboren 18. April 1789; gestorben in Prag, 7. April 1845) nach Prag, wo er mit seinem in Pirkenhammer (am 28. Oktober 1814) geborenen Sohne Johann Zacharias Quast (gestorben am 9. August 1891 in Pisek)[5] der Porzellan- und Glasmalerei einen mächtigen Impuls gibt. Bedeutender als der Vater, der nur von 1842 (im Haus Nr. 340-I) bis 1845 (in den Häusern Nr. 984-I und 86-II) in Prag nachweisbar ist[6], ist sein Sohn und Schüler Johann Zacharias (seine Signatur lautet vielfach nur: J. Quast, nebst Jahres-

---

[1] O. Pollak in Thieme-Beckers Künstlerlexikon IV, S. 527.
[2] Pazaurek: Gläser der Empire- und Biedermeierzeit, S. 234.
[3] Dieser Teller war im Prager Kunstgewerbl. Museum, in der Ausstellung von keramischen und Glasarbeiten böhmischen Ursprungs, Ende 1907 und Anfang 1908 unter Nr. 377 ausgestellt.
[4] Wiener Weltausstellung 1873. Amtlicher Catalog der Ausstellung der im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder Österreichs, S. 298, Gruppe IX, Nr. 211.
[5] E. Lemberger, Meisterminiaturen; Anhang-Künstlerlexikon, S. 79.
[6] Schematismus für das Königreich Böhmen auf das Jahr 1842 bzw. 1845.

zahl), der an der Prager Akademie seine weitere Ausbildung erfährt, wie dies namentlich in Wien und München schon vorher üblich gewesen ist; nach einer längeren Studienreise läßt er sich 1836 in Prag nieder, wo er nach dem Tode seines Vaters selbständig weiterarbeitet. Außer verschiedenen Glasfenstern für Kirchen in Böhmen und ihm noch sympathischeren kleineren Glasgemälden, vielfach mit biblischen Stoffen, malte er zahlreiche, meist kleine Porzellanbilder mit wechselndem Inhalt von Landschaften, Tieren, auch ganze naturalistische Käfersammlungen[1], hauptsächlich aber Kleinbildnisse, von denen das Prager Kunstgewerbliche Museum u. a. auch sein Selbstporträt und die Bildnisse seiner Frau und seiner drei Söhne besitzt; andere waren ebenda auf der Ausstellung 1907—08 (Nr. 423ff.) zu sehen; ein Porzellanporträt eines Hauptmanns J. Bouben von 1853 in der ehemaligen Sammlung Duda in Prag (1905) ist auf einer Rechteckplatte der Wiener Fabrik von 1851 gemalt; auch Pfeifenköpfe haben sich von ihm erhalten, z. B. in der ortsgeschichtlichen Abteilung des Nordböhmischen Gewerbemuseums. Der Wert seiner Arbeiten ist recht verschieden, und dementsprechend mußte er sich auch, wenn er sich an großen Ausstellungen, z. B. in München 1854 oder in Paris 1855 beteiligte[2], ungleiche Beurteilungen gefallen lassen. — Jedenfalls war J. Z. Quast zu seiner Zeit der führende Porzellanmaler in Prag gegenüber seinen bescheideneren Konkurrenten Wenzel Hranacz (1842 im Hause Nr. 380-I) oder Anton Bennig aus Petersdorf (1845 im Hause Nr. 1193-III); nur noch Franz Rebetz, der ebenfalls 1842 und 1845 (im Hause Nr. 558-I) genannt wird[3], verdient der Vergessenheit entrissen zu werden; er ist hauptsächlich für die damals Fürstlich J. Lobkowitzsche Steingutfabrik in Teinitz (auf der Herrschaft Konopischt) herangezogen worden und erhält auf der Prager Gewerbeausstellung 1836 Lob[4].

Die in anderen Landeshauptstädten des ehemaligen Kaiserstaates Österreich-Ungarn tätigen Porzellanmaler können wir um so eher übergehen, als nirgends ein den Durchschnitt überragender Meister bisher festgestellt worden ist oder aber außergewöhnliche Leistungen auf diesem Gebiete zutage traten. Trotzdem begegnen uns namentlich unter den älteren Prozellanpfeifenköpfen, bevor das Umdruckverfahren oder die Photographie auf Porzellan auch dieses Spezialgebiet auf den Hund brachte, manche recht gefälligen und anmutigen Leistungen nicht nur nach mehr oder weniger bekannten Vorlagen, sondern auch selbständige Entwürfe; aber Signaturen, die uns nähere Anhaltspunkte geben könnten, sind selten.

---

[1] Eine solche Platte z. B. bei Prof. Dr. Alfred Klaar in Berlin (früher in Prag).

[2] Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der allgem. deutschen Industrie-Ausstellung zu München 1854; S. 33; XII. Gruppe, Nr. 4489; Paris, Exposition 1855, Catalogue officiel, S. 244, Nr. 761.

[3] Schematismus für das Königreich Böhmen auf das Jahr 1842 bzw. 1845.

[4] Pazaurek, Steingut, Sp. 54.

NACHWORT

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, als sich die Hausmalerei auf Keramik frei entfalten konnte, ist sie zwar wirtschaftlich sehr in die Breite gegangen, hat aber an künstlerischer Vertiefung nicht gewonnen, so sehr man auch die großen technischen Fortschritte und den hohen Grad der erreichten handwerklichen Fertigkeit anerkennen wird. Jedoch nach diesen Leistungen die Hausmalerei überhaupt beurteilen zu wollen, wäre ungerecht; war sie doch selbst in der letzten Zeit in ihren Spitzenleistungen meist keineswegs schlechter als die gleichzeitige Fabrikmalerei.

Aber die große Bedeutung der Fayence- und Porzellanmalerei liegt in ihrer wagemutigen Initiative, namentlich in den Anfangszeiten. Oft unter den schwierigsten Verhältnissen und überall an ihrer Entfaltung gehindert, hat sie sich doch, wie wir jetzt wohl überblicken können, nicht nur zu behaupten gewußt, sondern in weit größerem Umfange, als man bisher anzunehmen willens war, Werke hervorgebracht, die zu den besten ihrer Art zählen, und mehrfach großen, reich dotierten fürstlichen Betrieben erst die Anregungen gegeben. Gerade in dem freien Wettbewerb, der so überall hervortrat, haben selbst die angesehensten Fabriken nicht nur manche tüchtige Kraft gewinnen können, sondern sie wurden beständig angespornt, Besseres zu leisten und sich nicht von armen Teufeln, die die Fayence- und Porzellan-Hausmaler in der Regel waren, in manchen, keineswegs bedeutungslosen Einzelheiten überflügeln zu lassen. Man kann getrost behaupten, daß die Hechte im Karpfenteich geradezu notwendig waren; sonst wäre die ganze Muffelfarbenmalerei gewiß nicht auf eine so hohe Stufe gebracht worden, wie sie die deutsche Fayence- und Porzellanhausmalerei erreicht hat. Aber auch als wanderlustiges Element haben die Hausmaler, die auf der Suche nach dem Halbfabrikat, nämlich nach dem unbemalten Scherben, überall Verbindungen anknüpfen mußten, manches Schöne und Nützliche verbreiten geholfen. Sie sind den Bienen zu vergleichen, die zunächst darauf bedacht sind, Honig für sich selbst zusammenzusuchen, und bei dieser Gelegenheit unbewußt einen der wichtigsten Naturvorgänge, die Befruchtung der Blüten, mitbesorgen. Wenn die deutsche Fayencemalerei bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhundert und die deutsche Porzellanmalerei bis in die Empirezeit so prächtige Früchte aufzuweisen haben, dann dürfen sie sich dafür nicht in letzter Reihe bei den Hausmalern bedanken. Mögen diese noch so oft als „Pfuscher“ befehdet worden sein; wir haben uns überzeugt, daß nur nüchterner Brotneid, nicht selten sogar geradezu Künstlereifersucht eine so ungerechte Bezeichnung aufbrachte, so daß es für uns eine Ehrenpflicht bedeutet, dieser sehr bedeutungsvollen Gruppe endlich vollauf gerecht zu werden.

VERZEICHNIS DER TAFELN

(Die mit * in Farben.)

VERZEICHNIS DER TEXTBILDER

37 Krug mit den drei Königen, bez. vom Meister WR; Nürnberg, um 1690. Frankfurt a. M., Sammlung R. von Goldschmidt-Rothschild.
38 Fayencekrug mit bunter Landschaft, bez. vom Meister WR; Nürnberg, um 1690. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.
39 Fayencekrug mit bunter Landschaft, vom Meister WR; Nürnberg, um 1690. Frankfurt, Sammlung J. Rosenbaum.
40 Krug mit umlaufender, bunter Landschaft, vom Meister WR; Nürnberg, um 1680. London, British Museum.
41 Walzenkrug mit Schwarzlot-Jagd vom Monogrammisten MS; Nürnberg, 18. Jahrh. Anfang. München, Bayerisches Nationalmuseum.
42 Walzenkrug mit Jakobs Traum, vom Meister MS; Nürnberg, 18. Jahrh. Anfang. Frankfurt, Sammlung J. Rosenbaum.
43 Enghalskrug mit bunter Jagdszene, vom Meister MS; Nürnberg, 17. Jahrh. Ende. Stuttgart, Altertümersammlung.
44 Bunter Neptun-Enghalskrug des Monogrammisten IH; Nürnberg, 17. Jahrh. Ende. Köln, Kunstgewerbemuseum.
45 Bunter Schlacht-Medaillonkrug vom Meister IH; Nürnberg, 17. Jahrh. Ende. München, im Besitz von Oberstleutnant K. v. Schintling.
46 Schäfer-Krug vom Monogrammisten CB; Nürnberg, 17. Jahrh. Ende. Frankfurt, Sammlung J. Rosenbaum.
47 Fayenceschüssel mit Adam und Eva in Muffelfarben von „1546"; Nürnberger Fälschung, 18. Jahrh. Anfang. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum (Krongut-Depositum).
48 Enghalskrug mit bunten Blumen; bez. „IMG" (Johann Melchior Gebhard), um 1720. Mannheim, Sammlung H. Hermannsdörfer.
49 Walzenkrug mit bunten Blumen, bez. von Johann Melchior Gebhard, 1720. Würzburg, Sammlung G. H. Lockner.
50 Walzenkrug mit Purpurmalerei, bez. von Anna Elisabeth Wald; Künersberg, bzw. Augsburg 1748. Würzburg, Sammlung G. H. Lockner.
51 Enghalskrug mit mythol. Purpurmalerei; Süddeutsch, um 1700. Berlin, Schloßmuseum.
52 Enghalskrug mit Purpurmalerei in Lepautre-Art; Süddeutsch, 18. Jahrh. Anfang. Prag, Kunstgewerbl. Museum.
53 Fayenceschüssel mit Purpurmalerei; wohl Nürnberg, 17. Jahrh. Ende. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
54 Enghalskrug mit der Hochzeit von Kana, bez. von J. A. E. Glüer; Nürnberg, um 1720. Frankfurt, Sammlung J. Rosenbaum.
55 Blumen-Enghalskrug, bez. von G. F. Grebner; Bayreuth 1731. Leipzig, Kunstgewerbemuseum.
56 Enghalskrug mit der Ölbergszene in Muffelfarben; bez. von G. F. Grebner; Bayreuth 1731. Würzburg, Fränk. Luitpoldmuseum.
57 Teekännchen mit Wiener Porzellandekor von J. Ph. Dannhöffer; Bayreuth, um 1740. Würzburg, Fränk. Luitpoldmuseum.
58 S. Maria Magdalena, Purpur-Camayeu-Bild; bez. von Dannhöffer; 18. Jahrh. Mitte. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
59 Die hl. Familie; Purpur-Camayeu-Bild, bez. von Dannhöffer; 18. Jahrh. Mitte. Brüssel, Musée du Cinquantenaire.
60 Anbetung der drei Könige; Purpur-Camayeu-Bild von Dannhöffer; 18. Jahrh. Mitte. Brüssel, Musée du Cinquantenaire.
61 Fayencevase mit Meißner Porzellandekor, bez. von A. F. von Löwenfinck; Bayreuth, um 1736. Hamburg, Sammlung Otto Blohm.
62 Fayenceplatte mit ital. Landschaft in Purpur, bez. von Seraphia von Löwenfinck; um 1750. Frankfurt a. M., Sammlung A. Beckhardt.
63 Fayenceplatte mit Landschaft, bunt, bez. von Georg Friedrich Heß; Höchst, 18. Jahr. Mitte. Amsterdam, Rijksmuseum.
64 Enghalskrug mit bunten Blumen, bez. von Joh. Georg Flügel; Bayreuth 1770. Stuttgart, bei Kommerzienrat Dr. Georg von Dörtenbach.
65 Fayence-Walzenkrug von Arsenius Germain, 1773. Mannheim, Sammlung H. Hermannsdörfer.
66 Kupferemail-Medaillon mit bunten Blumen; Augsburg, 17. Jahrh. Ende. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
67 Kupferemail-Medaillon mit bunter Kreuzigung; Augsburg, 18. Jahrh. 1. Hälfte. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
68 Kupferemailbecher mit der Darstellung des „Gehörs"; bez. von J. J. Priester; Augsburg, um 1720. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.
69 Fayencekrug mit bunten Blumen und Bauernpaar; Augsburg, 17. Jahrh. Ende. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.
70 Fayence-Walzenkrug mit zwei Wappen, bez. von Bartholomäus Seuter (BS); Augsburg, um 1720. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.
71 Bunter Fayencekrug mit Purpurmedaillon, von B. Seuter; Augsburg, um 1720. Frankfurt, Sammlung J. Rosenbaum.
72 Bunter Fayencekrug von B. Seuter; Augsburg 1717. Frankfurt, Sammlung J. Rosenbaum.
73 Enghalskrug mit Purpurmalerei: Apollo; von B. Seuter; Augsburg, um 1720. Frankfurt, Sammlung J. Rosenbaum.
74 Enghalskrug mit radschlagendem Pfau; Augsburg, um 1730. Mannheim, Sammlung H. Hermannsdörfer.

75 Augsburger Schrägrippen-Fayencekrug mit Vogel- und Blumenmalerei, um 1730. Pilsen, Westböhmisches Gewerbemuseum.
76 Zwei emailbemalte Glasflaschen; Augsburg, um 1700. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum und Sammlung Pazaurek.
77 Fayencekrug mit Purpurlandschaft und bunten Blumensträußen; bez. C. Kugler (?); 18. Jahrh. Anfang. Frankfurt, Sammlung J. Rosenbaum.
78 Seitenansicht von Abb. 77.
79 Fayence-Deckelterrine mit Porzellandekor in Gold und Farben; Augsburg, um 1730—40. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
80 Fayencedose mit Ansicht und Wappen von Memmingen; 18. Jahrh. Mitte. Hamburg, Sammlung O. Blohm.
81 Gögginger Enghalskrüglein mit Augsburger Vogel- und Blumenmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
82 Porzellan-Walzenkrug mit goldgehöhter Buntmalerei, wohl von B. Seuter; Augsburg, um 1730. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.
83 Meißner Adlerkännchen, wohl in Augsburg bemalt, um 1720. Prag, ehemalige Kunstsammlung A. v. Lanna.
84 Bechertasse in Eisenrot, Lila und Gold, bez. IAW; Augsburg, d. h. Joh. Aufenwerth, um 1720. London, British Museum, Franks Collection.
85 Kaffeekanne, eisenrot, lila und gold bemalt von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1720. Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Gewerbe.
86 Teekanne, eisenrot, lila und gold bemalt von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1720. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
87 Teetasse in Violett und Eisenrot; von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. München, Sammlung Dr. v. Ostermann.
88 Zuckerdose in Violett und Eisenrot; von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.
89 Die Zuckerdose von Abb. 81, von oben gesehen.
90 Teekanne mit Watteau-Malerei in Violett und Eisenrot von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.
91 Die Teekanne von Abb. 90 von der anderen Seite.
92 Kaffeekanne mit violetter und eisenroter Bauernszene von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.
93 Rückseite von Abb. 92 mit Miniaturmalerin.
94 Teetasse mit Genreszenen in Schwarz und Eisenrot von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.
95 Teetasse mit Hirtenszene in Schwarz und Eisenrot von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. München, Sammlung Dr. v. Ostermann.
96 Teekännchen mit Watteaumalerei in Schwarz und Eisenrot von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
97 Teekännchen mit Watteaumalerei in Schwarz und Eisenrot von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
98 Kumme mit Jagdszenen in Schwarzlot von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Kopenhagen, Kunstindustrimuseum.
99 Kumme mit Jagdszene in Schwarzlot von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
100 Teebüchse mit bunten Brustbildern von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1720—25. Dresden, Sammlung Geheimrat G. v. Klemperer.
101 Kumme mit Reliefblättern, bunt bemalt von J. Aufenwerth; Augsburg, vor 1720. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
102 Innenbild der Kumme von Abb. 101 mit Goldornamenten.
103 Teetasse mit bunter Chinesenmalerei nach Höroldt, von J. Aufenwerth; Augsburg, nach 1725. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
104 Teller mit bunten Halbfiguren von J. Aufenwerth; Augsburg, nach 1725. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
105 Teekännchen mit bunten, schwäbischen Trachtenfigürchen von J. Aufenwerth; Augsburg, nach 1725. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
106 Reliefakanthus-Kumme mit bunten Halbfiguren von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Berlin, Sammlung Prof. Dr. Darmstädter.
107 Doppelhenkeltasse mit bunten Halbfiguren, wohl Augsburg, um 1725. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
108 Teetassen mit Goldchinoiserien, bez. IAW, d. h. Aufenwerth; Augsburg, um 1715. Besitzer: Graf Herberstein auf Schloß Eggenberg bei Graz.
109 Teeservice mit ländl. Szenen in Goldmalerei, bez. IAW, d. h. Aufenwerth; Augsburg, um 1715. Besitzer: Fürst Lobkowitz auf Schloß Raudnitz.
110 Teeservice mit Goldchinoiserien, von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1720. Besitzer: Fürst Lobkowitz auf Schloß Raudnitz.

111 Kaffeeservice mit mythologischer Goldmalerei von J. Aufenwerth; Augsburg, gegen 1720. Besitzer: Graf Königsegg auf Schloß Aulendorf, Württemberg.
112 Kaffeekanne mit Goldchinoiserien; wohl Meißner Fabrikmalerei, um 1720. Besitzer: Graf Königsegg auf Schloß Aulendorf.
113 Teetasse mit Chinoiserien; wohl Meißen, um 1720—25. München, Sammlung Dr. von Ostermann.
114 Beinglasdose mit Goldchinoiserien, deutsch; 18. Jahrh. Mitte. Berlin, ehemalige Sammlung Gumprecht.
115 Die Beinglasdose von Abb. 114, geöffnet.
116 Teetasse mit farbigem Reliefemail von C. K. Hunger, um 1715. Wien, Sammlung H. Rothberger.
117 Bechertassen mit Callot-Figürchen in farbigem Reliefemail von C. K. Hunger, um 1715. Schloß Raudnitz, beim Fürsten Lobkowitz.
118 Perlmutterplattierte Metalldose mit farbigem Reliefemail; Sachsen, um 1720. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
119 Kupferemaildose mit farbigem Reliefemail; Sachsen, um 1730. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
120 Porzellantasse mit kaltem Gold-Reliefemail; Sachsen, um 1725. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
121 Walzenkrug mit kaltem Gold-Reliefemail; Sachsen, um 1725. Grätz in Schlesien; beim Fürsten Lichnowski.
122 Porzellandose mit exotischen Hafenszenen, bez. von C. F. Herold; Meißen, um 1740. Dresden, Porzellansammlung.
123 Kupferemaildose, bez. von C. F. Herold; Meißen, um 1735. Berlin, Sammlung Dr. G. Reichenheim.
124 Kupferemail-Dosendeckel in der Art von C. F. Herold; Meißen, um 1740. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
125 Dosendeckel mit Reliefemail auf Kupfer; bez. von C. F. Herold; Meißen um 1740. Dresden, bei Hermann Ball.
126 Kupferemailbeschlag in Herold-Art, bez. von Fromery in Berlin, um 1740. Berlin, Schloßmuseum.
127 Dosendeckel mit Reliefemail auf Kupfer, bez. von Jordan und Lautier, Berlin, um 1740. Berlin, Schloßmuseum.
128 Teebüchse mit Goldmalerei eines Glasmalers; Böhmen, um 1770. Budweis, Städtisches Museum.
129 Porzellankumme mit kalter, pastoser Silbermalerei, um 1740. Gotha, Landesmuseum.
130 Stockkrücke mit Gold-Perlmutter-Mosaik auf Lackgrund, wohl von J. M. Heinrici, um 1760. Berlin, Sammlung Dr. G. Reichenheim.
131 Porzellandose mit Gold-Perlmutter-Mosaik auf Lackgrund, wohl von J. M. Heinrici, um 1760. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
132 Lackdose mit Gold-Perlmutter-Mosaik; Wien 1767. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
133 Bunte Tasse unter Preußler-Einfluß, vielleicht Jugendarbeit von I. Bottengruber; Breslau, um 1720. Prag, ehemalige Sammlung A. v. Lanna.
134 Chinateller mit eisenroter Malerei, bez. von I. Bottengruber; Breslau 1728. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.
135 Teetasse mit eisenroter Malerei von I. Bottengruber; Breslau, um 1725. Hamburg, Sammlung O. Blohm.
136 Kaffeekanne mit goldgehöhter Violett-Purpur-Malerei, bez. von I. Bottengruber; Breslau (1729). Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.
137 Ober- und Untertasse mit goldgehöhter Violett-Purpur-Malerei, bez. von I. Bottengruber; Breslau 1729. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.
138 Löffel mit goldgehöhter Violett-Purpur-Malerei von I. Bottengruber; Breslau (1729). Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.
139 Kumme, goldgehöhte Violett-Purpur-Malerei — nach dem Stich von de Bry — von Bottengruber; Breslau (1729). Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.
140 Triumph des Bacchus; Stich von J. Theodor de Bry; Vorbild für die beiden Bottengruber-Kummen in Abb. 132 und 135.
141 Tasse aus dem violetten Meeresgötter-Service von I. Bottengruber; Breslau, um 1730. Berlin, Schloßmuseum.
142 Buntbemalte Kumme mit dem Bacchuszug nach de Bry, von I. Bottengruber; Wien 1730. Österr. Museum für Kunst und Industrie.
143 Tasse mit bunten Bacchanten-Grotesken, bez. von I. Bottengruber; Breslau 1726. London, British Museum, W. Franks-Collection.
144 Venus-Untertasse, bez. von I. Bottengruber; Breslau, um 1730. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.
145 Ober- und Untertasse mit bunten Götterfiguren von I. Bottengruber; Breslau, um 1730. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
146 Ober- und Untertasse mit bunten Götterfiguren von I. Bottengruber; Breslau, um 1730. Turin, Museo civico.
147 Kaffeekanne mit blaß-bunten Apollodarstellungen von I. Bottengruber; Breslau, um 1725. Berlin, Sammlung von Prof. Dr. Darmstädter.
148 Buntes Jagdservice mit Purpurmedaillons von I. Bottengruber; Breslau, um 1725. Reichenberg, Nordböhmisches Gewerbemuseum.
149 Teekanne des zweiten Jagdservices von I. Bottengruber; Breslau, um 1730. Dresden, Sammlung von Geheimrat G. v. Klemperer.

150 Kaffeekanne des dritten (geriefelten) Jagdservices von I. Bottengruber; Breslau, um 1725. Wien, Sammlung Heinrich Rothberger.
151 Zuckerdose des dritten Jagdservices von I. Bottengruber; Breslau, um 1725. Berlin, Sammlung Dr. G. Reichenheim.
152 Untertasse aus dem dritten Jagdservice von I. Bottengruber; Breslau, um 1725. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
153 Tasse aus dem Militärservice mit Wappen, bez. von I. Bottengruber; Breslau 1726. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.
154 Untertasse aus dem Militärservice, bez. von I. Bottengruber; Breslau 1726—27. Nürnberg, Bayer. Landes-Gewerbeanstalt.
155 Bechertasse mit bunter Schlachtszene, wohl von I. Bottengruber; Breslau, um 1725. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.
156 Töpfchen mit S. Pauli Bekehrung in Eisenrot, vielleicht von I. Bottengruber; Breslau, um 1720. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.
157 Teeflasche mit Wappen und militärischen Darstellungen, wohl von I. Bottengruber; Breslau, um 1725. München, Kommerzienrat Jul. Drey.
158 Walzenkrug mit eisenroter Malerei, bez. von C. F. von Wolfsburg; Breslau 1729. Berlin, Schloßmuseum.
159 Walzenkrug von Wolfsburg von 1729 (von der anderen Seite). Berlin, Schloßmuseum.
160 Schüssel mit violetter Bacchantenszene von C. F. von Wolfsburg; Breslau, um 1730. Reichenberg, Nordböhm. Gewerbemuseum.
161/162 Zwei Kupferemail-Bildnisse von C. F. von Wolfsburg; Breslau 1732 und 1733. Weimar, Landesmuseum.
163 Bunte Kupferemaildose (mit Doppeldeckel), bez. von C. F. von Wolfsburg; Breslau 1742. Berlin, Kunsthandel.
164 Porzellanteller mit Benada-Wappen, bez. von C. F. von Wolfsburg; Breslau 1748. Dresden, Kunstgewerbemuseum.
165 Zylindertasse mit Feldherrnporträt, vielleicht von C. F. von Wolfsburg; Breslau, 18. Jahrh. Mitte. Frankfurt a. M., Sammlung L. Jay.
166 Becher mit bunter Malerei unter Bottengruber-Einfluß; Wien um 1735. Wien, Sammlung von Metaxa.
167 Teetasse in Bottengruberfarben mit Porträt. Wien, Sammlung Karl Mayer.
168 Teekännchen mit bunten Putten in Bottengruber-Manier; Breslau oder Wien, um 1735. Hamburg, Sammlung Ludwig Hansing.
169 Tasse mit violetten Bacchuskindern, bez. von H. G. von Bressler; Breslau 1732. Schloß Lauske, beim Grafen Bressler.
170 Jagdservice-Tasse in Bottengruber-Art von H. G. von Bressler; Breslau, um 1730. Schloß Lauske, beim Grafen Bressler.
171 Walzenkrug in Bottengruber-Art, von H. G. von Bressler; Breslau, um 1735. London, Victoria and Albert-Museum.
172 Bechertasse mit bunten Putten und Blumen, von H. G. von Bressler; Breslau, um 1740. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
173 Bunte China-Kumme mit deutscher Schwarzlot-Dekorergänzung (FM), 1724. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.
174 Chinaschüssel mit Schwarzlotmalerei in der Art von F. L. Faber; 18. Jahrh. Anfang. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.
175 China-Untertasse mit dem Drachen Python; deutsche Hausmalerei; 18. Jahrh. Anfang. Prag, ehem. Sammlung A. von Lanna.
176 Chinaschüssel mit Meeresgöttern; deutsche Hausmalerei; 18. Jahrh. Anfang. Prag, Kunstgewerbl. Museum.
177 Untertasse mit Schwarzlot-Landschaft in Faber-Art; Böhmen (?), um 1720. Dresden, Kunstgewerbemuseum.
178 Tasse mit Schwarzlot-Prospekt in Faber-Art; Böhmen (?), um 1720. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
179 Tasse mit dem Wappen des Grafen Bubna, in Faber-Art; Böhmen, um 1720. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
180 Zwei Jagdtassen mit Schwarzlotmalerei in Faber-Art; wohl Böhmen, um 1720. Madrid, Sammlung Weißberger.
181 November-Tasse mit Schwarzlot-Malerei in Benchertt-Art; wohl Böhmen, um 1720. Breslau, Kunsthandel (1921).
182 Dezember-Tasse mit Schwarzlotmalerei in Benchertt-Art; wohl Böhmen, um 1720. Breslau, Kunsthandel (1921).
183 Henkeltöpfchen mit Bauernszene in Schwarzlot; um 1720. Dresden, Porzellansammlung.
184 Henkeltöpfchen mit Entenjagd in Schwarzlot und Eisenrot; um 1720. Dresden, Porzellansammlung.
185 Becherchen mit Bauernszene in Eisenrot; um 1700. Hamburg, Sammlung Otto Blohm.
186 Teetasse mit eisenroter Schlachtszene nach Rugendas; Meißner Fabrikdekor, um 1725. Berlin, Sammlung, Dr. von Dallwitz.
187 Kaffeekanne mit Hirschen in Eisenrot; Meißner Fabrikmalerei, um 1730. Berlin, Schloßmuseum.
188 Walzenkrug mit Christus und der Samariterin; Monogramm B R G R; um 1720. London, ehemal. Sammlung Max Rosenheim.
189 Karlsbader Becher für die Kaiserin Elisabeth; Böhmen, 1721. Prag, Böhm. Landes-Museum.
190 Chines. Trankopferbecher mit goldgehöhtem Schwarzlotdekor von Preußler, Breslau, um 1715. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

191 China-Schale mit goldgehöhtem Schwarzlotdekor von Preußler; Breslau, um 1715. Wien, Kunsthandel.
192 China-Teebüchse mit goldgehöhtem eisenroten Dekor von Preußler; Breslau, um 1720. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
193 Deckelvase mit goldgehöhtem Schwarzlotdekor von Preußler; Breslau, um 1720. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.
194 Flasche mit goldgehöhtem Schwarzlot-Bandelwerk von Preußler; Breslau, um 1725. Prag, ehem. Sammlung A. von Lanna.
195 Falsche Preußlertasse. Dresden, Porzellansammlung (jetzt Depot).
196 Teetasse mit Schwarzlot-Bandelwerk von Preußler; Breslau, um 1725. Prag, Kunstgewerbl. Museum.
197 Tasse mit eisenrotem Bandelwerk von Preußler; Breslau, um 1725. Berlin, Sammlung Dr. G. Reichenheim.
198 Blattschälchen mit Bandelwerk von Preußler; Breslau, um 1725. Reichenberg, Nordböhm. Gewerbemuseum.
199 Teekännchen mit Schwarzlotdekor von Preußler; Breslau, um 1725. Budweis, bei Prof. R. Kristinus.
200 Teller mit Neptun-Putto und Preußler-Rand; Breslau, um 1725. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.
201 Töpfchen mit Schwarzlotmalerei; Breslau, um 1715. Sammlung Wolf in Guben, N.-L.
202 Gläser mit goldgehöhter Schwarzlotmalerei; Schlesien, um 1715—30. Nagy-Csákány, bei Grafen Ivan Batthyány.
203 Fortuna-Teller mit Preußler-Rand; Spiegel wohl von I. Bottengruber; Breslau, um 1725. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.
204 Doppelhenkeltasse von Preußler in Breslau, um 1725; mit IH-Signatur. Wien, Kunsthandel.
205 Teller mit Pferdeträнke in Schwarzlot, bez. von Jakob Helchis; Wien, um 1740. Wien, Sammlung H. Rothberger.
206 Tasse mit Jagdgrotesken, wohl von J. Helchis; Wien, um 1740. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
207 Reitermedaillon in Purpur-Camayeu, bez. von Anton Anreiter; Wien 1755. London, British Museum, W. Franks-Collection.
208 Böhm. Herzogsmedaillon in Purpur-Camayeu, bez. von Anton Anreiter; Wien 1756. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
209 Kumme mit Signatur von Karl Anreiter (Vorderseite und Rückseite). Hellerup bei Kopenhagen; Sammlung Ole Olsen.
210 Teller mit goldgehöhter Schwarzlotmalerei von K. W. Anreiter oder A. Schulz; Wien, um 1740. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
211 Landschafts-Serviceteile mit Schwarzlotdekor der Wiener Fabrik, um 1740. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
212 Landschafts-Tasse mit Schwarzlotdekor der Wiener Fabrik, um 1740; aus dem Service bei G. Tillmann, Hamburg.
213 Teetasse mit Schwarzlotdekor; Wiener Hausmalerei, um 1725. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.
214 Teekanne mit Schwarzlotdekor; Wiener Hausmalerei, um 1725. Kaiserslautern, Gewerbe-Museum.
215 Bärenjagdtasse mit goldgehöhter Schwarzlotmalerei; Wien (?), um 1725. Erfurt, Sammlung J. Benary.
216 Jagd-Becher mit goldgehöhter Schwarzlotmalerei; Wien (?), um 1725. Erfurt, Sammlung J. Benary.
217 Soldatentasse in silbrigem Schwarzlot; Wiener (?) Hausmalerei, um 1730. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
218 Schlacht-Tasse in silbriger Schwarzlot-Hausmalerei; Wien (?), um 1730. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
219 Fayence-Walzenkrug mit Spiegelmonogramm; bez. von J. C. Jucht; Bayreuth 1736. Würzburg, Fränk. Luitpoldmuseum.
220 Porzellantasse mit Purpurmalerei, bez. von Jucht; Bayreuth, um 1735. London, British Museum, W. Franks-Collection.
221 Bunte Bechertasse, bez. von (J. F.) Metzsch; Bayreuth 1748 (Vorder- und Rückansicht). London, British Museum, W. Franks-Collection.
222 Fayencekrug mit bunten Muffelfarben; Bayreuth 1739. Frankfurt a. M., Sammlung R. von Goldschmidt-Rothschild.
223 Wiener Teekännchen mit bunter Hausmalerei; Bayreuth, um 1740. Teplitz, bei Oswald Ruß.
224 Kumme mit bunter Malerei, wohl von J. F. Metzsch; Bayreuth, um 1745. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
225 Walzenkrug mit Purpur-Emblemen in bunter Kartusche; Bayreuth, um 1745. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
226 Meißner Kaffeekanne mit Purpurakanthus und bunten Blumen; Bayreuth, um 1730—40. Reichenberg, Nordböhm. Gewerbemuseum.
227 Meißner Tasse mit Purpurakanthus und bunten Blumen; Bayreuth, um 1740. München, Sammlung Dr. von Ostermann.
228 Meißner Teekännchen mit Notenblätter-Stilleben; Bayreuth, um 1740. Dresden, Sammlung Geheimrat G. v. Klemperer.
229 Service mit bunter Malerei, wohl von J. F. Metzsch; Bayreuth, um 1745. Berlin, Sammlung Dr. G. Reichenheim.
230 Meißner Teekännchen mit bunten Landschaftsbildern, wohl von J. F. Metzsch; Bayreuth, um 1740. Dresden, Sammlung Geheimrat von G. Klemperer.
231 Teetasse,
232 Kumme
233 Teekännchen } Bayreuther Porzellan mit bunten Chinoiserien, wohl von J. F. Metzsch; Bayreuth, um 1745. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
234 Bayreuther Kumme mit bunter Malerei, vielleicht von J. C. Jucht; Bayreuth, um 1750. München, bei A. S. Drey.
235 Bayreuther Teller mit bunter Doppelwappenmalerei, um 1750. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

236 Bayreuther Wappen-Teekännchen, um 1750. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
237 Bunte Deckeltasse von R. C. von Drechsel; Bayreuth 1744. Berlin, Sammlung Prof. Dr. Darmstädter.
238 Bunte Kumme, bez. von (R. C.) von Drechsel; Bayreuth 1744. Berlin, Sammlung Prof. Dr. Darmstädter.
239 Teetasse }
240 Teekännchen } mit eisenroter Landschaftsmalerei, vielleicht von J. G. Mehlhorn. Meißen, um 1720. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
241 Untertasse }
242 Relief-Tasse }
243 Teetasse } mit bunten Chinoiserien in Höroldt-Art. Meißner Hausmalerei, um 1730. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
244 Kupferemaildose mit Chinoiserien in Höroldt-Art; Dresden, um 1730. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
245 Kupferemailteller mit Arkas und Kallisto in Goldmalerei; Dresden, um 1740. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
246 Chinateller, in China nach Höroldt-Muster bemalt; um 1740. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
247 Meißner Walzenkrug, für G. E. Keil wohl von J. G. Höroldt gemalt, 1724. London, British Museum, W. Franks-Collection.
248 Porzellanbecher für C. F. Glassewaldt, vielleicht von J. G. Höroldt gemalt; Meißen 1724. Dresden, Porzellansammlung.
249 Porzellandose mit Kavalierszene; Meißner Hausmalerei, um 1750. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
250 Teetasse in Reliefporzellan, mit Marktszene; Meißner Hausmalerei, um 1750. Reichenberg, Nordböhm. Gewerbemuseum.
251 Teetasse mit Susanna und den Töchtern des Loth; Meißner Hausmalerei, um 1750. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.
252 Teetasse mit Neptun und Merkur; Meißner Hausmalerei, um 1740. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
253 Teetassen mit mythologischen Darstellungen und Goldkalligraphen-Rändchen; Meißner Hausmalerei, um 1750. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
254 Schale und Teekännchen mit mytholog. Darstellungen und Goldkalligraphen-Rändchen; Meißner Hausmalerei, um 1750. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
255 Terrinen-Deckel mit mytholog. Szenen und Goldkalligraphen-Kanten; Meißner Hausmalerei, um 1750. Schwerin, Landesmuseum.
256 Kumme mit Neptunszene; Meißner Hausmalerei, um 1745. Leipzig, ehemal. Sammlung Dr. H. Demiani.
257 Teller mit Venus und Tritonen; Meißner Hausmalerei, um 1745. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.
258 Venus-Wermut-Tasse mit Callot-Figuren; Meißner Hausmalerei, um 1750. Dresden, Kunstgewerbemuseum.
259 Bockkopfterrine mit mytholog.-allegor. Szenen; Meißner Hausmalerei, um 1745. Reichenberg, Nordböhm. Gewerbemuseum.
260 Reliefbecher mit Schäferin; Meißner Hausmalerei, um 1750. Gotha, Landesmuseum.
261 Doppelhenkelbecher mit Chinesen; Meißner Hausmalerei, um 1740. Gotha, Landesmuseum.
262 Tasse mit Pferd und Kuh, nebst Meer-Stilleben in Gold; Meißner Hausmalerei, um 1740. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.
263 Rokoko-Untertasse mit Goldkalligraphenrand; Meißner Hausmalerei, um 1755. Schwerin, Landesmuseum.
264 Purpurlandschaft-Tasse mit belebtem Goldkalligraphenrand; Meißner Hausmalerei, um 1755. Reichenberg, Nordböhm. Gewerbemuseum.
265 Rokoko-Malertasse mit belebtem Goldkalligraphenrand; Meißner Hausmalerei, um 1760. Dresden, Porzellansammlung.
266 Neptunschüssel mit belebtem Goldkalligraphenrand; Meißner Hausmalerei, um 1750. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
267 „Wasser"-Stich von J. Sibylla Krauß 1690 (nach J. Baillys „Devises" von Le Clerc 1668). Vorbild für die Stuttgarter Neptunschüssel.
268 Porträt-Stammbaumplatte der Familie von Kayser in Preßnitz; bez. von F. F. Mayer, 1752. Wien, Sammlung Heinrich Rothberger.
269 }
270 } Rokokoteller von F. Mayer, Preßnitz, um 1745. Köln, Kunstgewerbemuseum.
271 Landschaftteller von F. Mayer-Preßnitz, um 1745. Reichenberg, Nordböhm. Gewerbemuseum.
272 Teller mit Rokokopaar, von F. Mayer-Preßnitz, um 1750. Frankfurt a. M., Sammlung L. Jay.
273 Sog. Thormannsche Terrine mit Bauernmalerei, von F. Mayer-Preßnitz, um 1750. Schwerin, Landesmuseum.
274 Meißner Kaffeekanne mit buntem Blumenstrauß; Hausmalerei um 1740. München, Sammlung Dr. v. Ostermann.
275 Zwei Teller mit Park-Prospekten, wohl Werkstatt von F. Mayer-Preßnitz, um 1750. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
276 Zwei Teller (Rückkehr von der Hasenjagd, Dorfteich), wohl Werkstatt von F. Mayer-Preßnitz, um 1750. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
277 }
278 }
279 } Walzenkrug mit Wappen und Hundeszenen, von F. Mayer-Preßnitz, um 1750. München, bei A. S. Drey (1922).

280 Teller mit Schäferspiel-Gesellschaft, von F. Mayer-Preßnitz, um 1755. Berlin, Hohenzollernmuseum.
281 Meißner Schüssel mit Vogelfang von F. Mayer-Preßnitz, um 1755. Berlin, Hohenzollernmuseum.
282 Meißner Schüssel mit Schäfertanz von F. Mayer-Preßnitz, um 1755. Berlin-Charlottenburg, Porzellanmanufaktur.
283 Teetasse mit Schäfertanz und Musik von F. Mayer-Preßnitz, um 1755. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
284 Meißner Wasserburgteller mit Gold-Kalligraphenkante, von F. Mayer-Preßnitz, um 1755. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
285 Teller mit pokulierender Gesellschaft von F. Mayer-Preßnitz, um 1755. Berlin, Sammlung Prof. Dr. Darmstädter.
286 Teller mit springendem Hund von F. Mayer-Preßnitz, um 1760. Dresden, ehemal. Sammlung Curt von Schweingel.
287 Hippokampterrine mit Jagdbildern und Goldkanten von F. Mayer-Preßnitz, um 1760. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
288 Kumme mit Goldkalligraphenkante und Figuren von F. Mayer-Preßnitz, um 1760. München, bei A. S. Drey (1907).
289 Relief-Walzenkrug mit Goldkalligraphenkante und Figuren; sächsische Hausmalerei, um 1760. Berlin, Sammlung S. Salz.
290 Gerippte Schokoladekanne; Übergang der Werkstatt von Mayer-Preßnitz zur Ferner-Werkstatt; um 1760. Wien, Sammlung H. Rothberger.
291 Aktäon-Teller mit rosa Rand; Werkstatt von F. Mayer-Preßnitz, um 1760. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
292 Vulkan- und Thetis-Teller mit rosa Rand; Werkstatt von F. Mayer-Preßnitz, um 1760. Frankfurt a. M., Sammlung L. Jay.
293 Drei Tee-Obertassen mit Landschaften und Insekten, von F. Mayer-Preßnitz, um 1765. Teplitz, Sammlung Albert Dasch.
294–299 Sechs Untertassen mit farbigen Genreszenen in Augsburger Art von F. Mayer-Preßnitz, um 1765. Teplitz, Sammlung Albert Dasch.
300 Teller mit Hahnenschlagen nach dem Kirmeßbild von J. C. Schmidhammer, von F. Mayer-Preßnitz, um 1765. Dresden, Porzellansammlung.
301 Kaffeekännchen mit Schäferpaar, wohl von F. Mayer-Preßnitz, um 1765. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
302 Monats-Kaffeetasse mit Liebespaaren von F. Mayer-Preßnitz, um 1765. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
303 Jahreszeiten-Kaffeetasse von F. Mayer-Preßnitz, um 1770. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
304 Hinterglasgemälde mit Sommerdarstellung (wie auf der Jahreszeitentasse von Mayer). Karlsruhe, Schloßmuseum.
305 Meißner Dulong-Teller mit Saturn-Kronos, wohl von Mayer-Preßnitz, um 1770. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
306 Meißner Rokoko-Kaffeekanne mit Evangelisten und Bergleuten, wohl von Mayer-Preßnitz, um 1770. München, ehemal. Sammlung Freiherr von Gasser.
307 Louis XVI-Schüssel mit Bacchantenszene, vielleicht von F. Mayer-Preßnitz, um 1780. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
308 Zylinderbecher mit Faun und Nymphe, vielleicht von F. Mayer-Preßnitz, um 1770. Dresden, Porzellansammlung.
309 Teekännchen mit Porträtmedaillons zwischen Rosen, wohl von Mayer-Preßnitz, um 1760. Nürnberg, Bayer. Landes-Gewerbeanstalt.
310 Untertasse mit Damenbrustbild unter Rosen, wohl von Mayer-Preßnitz, um 1760. Prag, Kunstgew. Museum.
311 Walzenbecher mit Maskenschönheit unter Rosen, wohl von Mayer-Preßnitz, um 1760. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
312 Kaffeekanne mit Genrebild (Rückseite der Kanne von der Farbentafel 31), wohl von Mayer-Preßnitz, um 1760. Berlin, bei Max Heilbronner.
313 Meißner Zackenteller mit spielenden Kindern, wohl von Mayer-Preßnitz, um 1760. Frankfurt a. M., Sammlung L. Jay.
314 Porzellankanne, wohl von Mayer-Preßnitz, um 1765. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
315 Walzenkrug mit den Folgen der Trunkenheit, wohl von Mayer-Preßnitz, um 1765. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
316 Teekännchen mit Herkules; Werkstatt von Mayer-Preßnitz, um 1765. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.
317 Kavalier-Genre-Service mit Goldkanten; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
318 Kaffeekanne aus dem Kavalier-Genre-Service; Hausmalerei; 18. Jahrh. Mitte. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
319 Kantige Kaffeekanne mit Kavalierpaaren; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
320 Kanne mit Kavalierpaaren und belebtem Goldkalligraphenornament; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Berlin, Sammlung Dr. G. Reichenheim.
321 Meißner Goldspitzen-Terrine mit Pferdeszenen; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Schloß Hirschberg i. Böhmen, beim Grafen E. Waldstein.
322 Meißner Teller mit verunglückten Pferden; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.
323 Meißner Teller mit Wagenüberfall; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Dresden, Porzellansammlung.

324 Teller mit drei Reitern; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
325 Teller mit mißlungenen Reitern; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Frankfurt a. M., Sammlung L. Jay.
326 Meißner Relief-Teetasse mit Marodeuren; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
327, 328 Meißner Relieftassen mit Husaren; Hausmalerei, 18. Jahrh. Mitte. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.
329 Tasse mit Überdekor, bez. von F. J. Ferner, um 1745. Dresden, Porzellansammlung.
330 Kumme mit Schäferpaaren, bez. von Ferner, 18. Jahrh. Mitte. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.
331 Kumme mit Schäferfiguren, von Ferner, 18. Jahrh. Mitte. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.
332 Kumme mit Schäferspielfiguren, von Ferner, 18. Jahrh. Mitte. Budweis in Böhmen, Städt. Museum.
333 Drei Teller mit Schäferspielfiguren, von Ferner, 18. Jahrh. Mitte. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
334 Untertasse mit Marktszene; Ferner-Werkstatt, 18. Jahrh. Mitte. Teplitz, Sammlung A. Dasch.
335, 336 Kaffeekanne mit Kavalierfiguren, von Ferner, 18. Jahrh. Mitte. Erfurt, Städtsches Museum.
337 Teller mit Entführungsszene; Ferner-Werkstatt, 18. Jahrh. Mitte. München, A. S. Drey (1907).
338 Tasse mit Häuschen und Figürchen; Ferner-Werkstatt, 18. Jahrh. Mitte. Teplitz, Sammlung A. Dasch.
339 Tasse mit Flußgott und Eselstreiber, von Ferner, 18. Jahrh. Mitte. Berlin, Sammlung Prof. Dr. Darmstädter.
340 Tasse mit Flußgott und Schäfer, von Ferner, 18. Jahrh. Mitte. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
341 Untertasse mit Schäferpaar, von Ferner, 18. Jahrh. Mitte. Leipzig, ehemal. Sammlung Dr. H. Demiani.
342 „Erbisfarbenes" Service mit biblischen Szenen; Ferner-Werkstatt, 18. Jahrh. Mitte. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
343 Gelbliche, gerippte Tasse mit David und Goliath; Ferner-Werkstatt, 18. Jahrh. Mitte. Gotha, Landesmuseum.
344 Bräunliche, gerippte Teebüchse mit Simson; Ferner-Werkstatt, 18. Jahrh. Mitte. Leipzig, ehemal. Sammlung Dr. Hans Demiani.
345 Rauchertasse der Ferner-Gruppe, bez. vom Monogrammisten W. München, Sammlung Dr. von Ostermann.
346 Innenansicht, 347 Außenansicht der Tasse für J. M. Weiß; Ferner-Werkstatt, 1746. Prag, Kunstgewerbl. Museum.
348 Außenansicht, 349 Innenansicht der gerippten Kumme mit David und Moses; Ferner-Werkstatt, 18. Jahrh. Mitte. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
350 Porzellanbild mit Schwarzlotmalerei, bez. C. Egehard; 18. Jahrh. Mitte. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
351 Porzellan-Walzenkrug mit eisenroten Blumen, bez. I A H (Huber) 1762. München, Nationalmuseum.
352 Nymphenburger Rokokokrug, bez. von Joh. Adam Huber; München 1778. Reichenberg, Nordböhm. Gewerbemuseum.
353 Nymphenburger Rokokoschüssel, wohl von J. Klein; München, um 1775. München, Bayer. Nationalmuseum.
354 Tasse mit Landschaft und Staffage von Johann Klein; München, um 1780. Troppau, Schles. Landesmuseum.
355 Nymphenburger Untertasse mit der Sposalizio, bez. von Joh. Klein; München 1791. München, Bayer. Nationalmuseum.
356 Dosendeckel mit der „Kokette" nach Watteau, bez. von B. Weys; München. 18. Jahrh. Mitte. Berlin, Schloßmuseum.
357 Nymphenburger Kaffeekanne mit Landschaft, bez. von Georg Chr. Lindemann, 1757. Besitzer: Hohenner, Wunsiedel.
358 Nymphenburger Holzmaser-Tasse, bez. S. Heismeir, um 1780. London, British Museum, W. Franks Collection.
359 Wallendorfer Louis XVI-Tasse; bez. von J. Haag; 18. Jahrh. Ende. London, British Museum, W. Franks Collection.
360 Nymphenburger Panoramatasse; Augsburger Hausmalerei, 18. Jahrh. Ende. München, Bayer. Nationalmuseum.
361 Rokokotasse, bez. von (Joh. Melchior) Schöllhammer; Ansbach, um 1780. London, British Museum, W. Franks Collection.
362 Frankenthaler Deckeltasse; bez. von P. Hy. Gastel, um 1770. London, British Museum, W. Franks Collection.
363 Kaffeegeschirr, bemalt von F. Thomin in Würzburg, um 1800. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
364 Rokokoschälchen mit Purpur-Panorama von Würzburg; vielleicht von Tünnich, um 1780. Frankfurt a. M., Sammlung L. Jay.
365 Fayencekrug mit S. Catharina nach Klauber, bez. von J. Andreas Bechdolff, Ellwangen 1764. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
366 Kupferemaildose auf Papst Benedikt XIII. und die Dominikaner bezüglich, bez. von Bechdolff; Ellwangen, um 1765. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
367 Porzellan-Walzenkrug mit dem Prospekt von Ellwangen, von Bechdolff; Ellwangen, um 1758. Mannheim, Sammlung Hermannsdörfer.
368 Porzellandose mit Fürstprobst Graf Fugger und Ellwangen, von Bechdolff; Ellwangen, um 1758. München, Sammlung Dr. von Ostermann.
369 Kupferemaildose mit Heiligenbild von Bechdolff; Ellwangen, um 1770. Rothenburg a. N., bei Endreß (1912).
370 Porzellan-Probeplatte, bez. von J. G. Eiche; Fürstenberg 1767. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

371 Porzellan-Plättchen mit Salomon, bez. von B. Calau; Berlin 1773. Berlin, Schloßmuseum.
372} 373} Emaildose, bez. von D. Chodowiecki; Berlin, um 1760. (Deckel- und Innenansicht.) Stuttgart, Sammlung Alfred Wolf.
374 Teetasse mit Amateur-Versuch in Blau unter Glasur; Wien 1781. Wien, Österr. Museum f. K. u. I.
375 Teetasse, diamantgerissen von Kanonikus A.O.E. von dem Busch; Hildesheim 1748. Hildesheim, Familie von dem Busch.
376 Teller mit Hund, gerissen von Kanonikus v. d. Busch; Hildesheim 1749. London, British Museum. W. Franks Collection.
377 Platte mit Urnendenkmal, gerissen von Kanonikus v. d. Busch; Hildesheim, um 1750. London, British Museum, W. Franks Collection.
378 Rokokotasse mit Vogel, gerissen von Kanonikus v. d. Busch; Hildesheim, um 1760. London, British Museum, W. Franks Collection.
379 Platte mit St. Hieronymus, gerissen von Kanonikus v. d. Busch; Hildesheim 1754—55. Hildesheim, Familie v. d. Busch.
380 Teebüchse, gerissen von Kanonikus v. d. Busch; Hildesheim 1756. Hildesheim, Familie v. d. Busch.
381 Teller mit „Amor macht blind", gerissen von Kanonikus v. d. Busch; Hildesheim 1757. Hildesheim, Familie v. d. Busch.
382 Kaffeekanne mit Hirten, gerissen von Kanonikus v. d. Busch; Hildesheim 1760. Hildesheim, Familie v. d. Busch.
383 Sekretär mit Porzellaneinlage in Schwarzlot, gemalt von der Königin Charlotte Auguste Mathilde von Württemberg; Stuttgart, um 1810—20. Stuttgart, Schloßmuseum.
384 Tasse mit der ehemal. Stammburg Wirtemberg, bez. von Anton Tronner; Stuttgart 1826. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
385 Tasse mit der Porta nigra in Trier, bez. von Joh. B. Warlang; Trier, um 1820—30. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
386 Tasse mit Rheinlandschaften, bez. von W. Heß in Bonn, 19. Jahrh. Mitte. Stuttgart, Sammlung Pazaurek.
387 Porzellanplatte mit Jo nach Correggio von Christoph Deininger; Bamberg, 19. Jahrh. Mitte. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
388 Wiener Porzellanteller mit Jo nach Correggio, bez. von Anton Schaller; nicht vor 1802. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
389 Porzellanplatte mit der Vestalin nach Baumbach (31×25,5 cm) von Karl Meinelt; Bamberg, 19. Jahrh. Mitte. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
390 Ölgemälde „Vestalin" von Karl Baumbach (65,7×52,5 cm); München, um 1830. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.
391 Tasse mit Goethes Brustbild, von Ludwig Sebbers; Weimar 1826. Weimar, Goethe-Nationalmuseum.
392 Tasse mit dem alten Fritz, bez. von F. Berger; Berlin, 19. Jahrh. Anfang. London, British Museum, W. Franks Collection.
393 Blumenteller von Adolf Eli; Braunschweig, 19. Jahrh. Mitte. Braunschweig, Landesmuseum.
394 Tasse mit Ansicht von Blankenburg i. H., bez. von Ernst Klockenthör; Braunschweig, 19. Jahrh. Mitte. Braunschweig, Landesmuseum.
395 Panoramentasse von C. Schierholz in Clausthal, um 1840. Braunschweig, Landesmuseum.
396 Tasse mit Ansicht von Wolfenbüttel, von Ernst Flemming in Wolfenbüttel, 19. Jahrh. Mitte. Braunschweig, Landesmuseum.
397 Fürstenberger Vase mit Bildnis Friedrich Wilhelms II. von Preußen, bez. von C. Beck in Cassel, 18. Jahrh. Ende. Braunschweig, Landesmuseum.
398 Holzmaser-Tasse mit Lauchstedt, bez. von Rühlig, Gera, um 1780. London, British Museum, W. Franks Collection.
399 Zwei Meißner Randmuster-Teller, bez. von (Ernst Moritz) Pappermann; Dresden, 19. Jahrh. Mitte. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.
400 Rosa Tasse mit Schattenbildern der Familie Ploß, bez. von S. Mohn; Leipzig 1807. Dresden, Porzellansammlung.
401 Silhouetten-Teetasse, bez. C. F. K. (Chr. Friedr. Knoefvell); Breslau 1870. Breslau, Schles. Museum f. K. u. A.
402 Empfindsame Untertasse, bez. von Fr. Urbann; Breslau 1796. Breslau, Schles. Museum f. K. u. A.
403 Zwei Berliner Tassen mit Kaiser Alexander I. von Rußland und seiner Frau; bez. von Ernst Rockstuhl; Baltenland, um 1815. Dresden, Sammlung F. Neuburg.
404 Schreibzeug-Untertasse mit den Schönbrunner Giraffen, bez. von Jakob Schufried; Wien 1828. Wien, Technisches Museum.

REGISTER DER HAUSMALER
U. A. KÜNSTLER

Die Register sind von Dr. W. Olbrich angefertigt worden.

G

H

T

U

V

REGISTER DER SAMMLUNGEN UND MUSEEN

D

E

F

Vom gleichen Verfasser sind bisher folgende Bücher und Mappenwerke erschienen und durch den Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstraße 29, zu beziehen:

1889: Karl Screta (1610—1674), Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Böhmens. Prag. (Doktordissertation.) Mit Abbildungen.

1892ff.: Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums. 13 Jahrgänge mit vielen Abbildungen. Reichenberg. (Enthält fast ausschließlich große und kleinere Aufsätze des Redakteurs.)

1893: Führer durch das Nordböhmische Gewerbemuseum. Reichenberg.

1895: Kunstschmiede- und Schlosserarbeiten des 13.—18. Jahrhunderts im Nordböhmischen Gewerbemuseum Reichenberg. 30 Lichtdrucktafeln und Text. Folio. Leipzig, Karl W. Hiersemann.

1898: Das Nordböhmische Gewerbemuseum 1873—1898. Denkschrift zur Eröffnung des neuen Museumsgebäudes. Illustriert. Reichenberg.

1898: Ausgewählte Sammlungsgegenstände aus dem Nordböhmischen Gewerbemuseum. Band I. 25 Tafeln in Licht- und Farbendruck mit Text. Reichenberg.

1901: Franz Anton Reichsgraf von Sporck, ein Mäzen der Barockzeit und seine Lieblingsschöpfung Kukus. 30 Kunstblätter in Kupferstich und Lichtdruck und 18 Textillustrationen. Folio-Mappenwerk. Leipzig, Karl W. Hiersemann.

1901: Moderne Gläser. Mit 4 Farbentafeln und 149 Abbildungen. (Monographien des Kunstgewerbes. II. Band.) Leipzig.

1902: Die Gläsersammlung des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg. Foliowerk mit 40 Tafeln in Licht- und Farbendruck und 18 Textabbildungen. Leipzig, Karl W. Hiersemann.

1905: Ausgewählte Sammlungsgegenstände des Nordböhmischen Gewerbemuseums. Band II. Mit 30 Farben- und Lichtdrucktafeln. Folio. Reichenberg.

1905: Keramik im Nordböhmischen Gewerbemuseum. 30 Farben- und Lichtdrucktafeln nebst Markenverzeichnis und 100 Textabbildungen. Folio. Reichenberg.

1906: Symmetrie und Gleichgewicht. Ausstellungskatalog des Württembergischen Landesgewerbemuseums mit 16 Bildern. Stuttgart.

1908: Biedermeierwünsche. Mappenwerk mit 50 Klein-Folio-Tafeln in Licht- und Farbendruck nebst illustriertem Text. Stuttgart.

1909: Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe. Führer durch die neue Abteilung des Landesgewerbemuseums. Stuttgart. 3. Auflage 1919.

1909: Dreierlei Rokoko. Ausstellungskatalog des Württembergischen Landesgewerbemuseums mit 22 Abbildungen. Stuttgart.

1909: Vereinskunst. Mit 6 Abbildungsseiten. Flugschrift des Dürerbundes. München.

1910: Glasperlen und Perlenarbeiten aus alter und neuer Zeit. Mit 7 Tafeln und 94 Textabbildungen. Darmstadt.

1911: Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe. Mit 20 Tafeln und 226 Textabbildungen. Stuttgart.

1912: Alte Goldschmiedearbeiten aus schwäbischen Kirchenschätzen. Mit 80 Lichtdrucktafeln und 5 Textabbildungen. Folio. Leipzig, Karl W. Hiersemann.

1913: Führer durch die kunstgewerblichen Sammlungen des K. Landesgewerbemuseums. Stuttgart.

1914: Patriotismus, Kunst und Kunsthandwerk. 20. Heft aus der Folge „Der deutsche Krieg". Stuttgart.

1919: Die Schönheitswerte der Postmarken. Mit 18 Abbildungen. Stuttgart.

1921: Steingut, Formgebung und Geschichte. 55 Lichtdrucktafeln und 7 Textabbildungen. Folio. Stuttgart.

1922: Die Tapete. Beiträge zu ihrer Geschichte und ästhetischen Wertung. Mit 35 meist farbigen Bildbeilagen. Stuttgart.

1923: Gläser der Empire- und Biedermeierzeit. Mit 6 Farbentafeln und 332 Textillustrationen. Monographien des Kunstgewerbes Band XIII—XV. Leipzig.

1923: Möbelbeschläge aus Bronze und Messing aus dem Landesgewerbemuseum in Stuttgart. 25 Lichtdrucktafeln und 11 Textabbildungen. Klein-Folio. Stuttgart.

1924: Luise Duttenhofer (1776—1829). 26 Tafeln zum Teil in Farbendruck und 4 Textabbildungen. Folio. Stuttgart.

1924: Deutsche Fayence- und Porzellan-Hausmaler. Mit 38 Tafeln in Licht- und Farbendruck und 404 Textabbildungen. 2 Bände. Klein-Folio. Leipzig, Karl W. Hiersemann.

1924: Kunstgläser der Gegenwart. Mit 8 Tafeln in Farben- und Kupfertiefdruck und 253 Textabbildungen. Monographien des Kunstgewerbes Band XVIII—XIX. Leipzig.

Druck des Textes bei Ernst Hedrich Nachf., der Tafeln bei Emil Pinkau & Co. unter Aufsicht von Professor Fritz Goetz von der Staatlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe. Herstellung der Klischees bei Kirstein & Co. Einband nach Entwurf Erich Gruners von H. Sperling. Sämtliche in Leipzig









